# *Sonata „Appassionata”* op. 57 de Beethoven: analiza unui interpret

**Joan Grimalt**

**REZUMAT** – O analiză hermeneutică, interpretativă implică trecerea dincolo de analiza formală și armonică, pentru a include aspecte legate de retorică, toposuri și dramaturgie. Aspectele muzicale legate de limbaj, precum retorica și narativitatea, au menirea de a însufleți interpretarea, dându-i un sens comunicativ. Această lucrare prezintă o serie de concluzii interpretative specifice, ce decurg din analiza unor parametri precum tempoul, articulația, timbrul sau dinamica.

Semnificația muzicală a fost uneori comparată cu o reacție corporală la ascultarea muzicii, cântatul cu vocea, dans și cântatul la un instrument. La rândul lor, Hepokoski și Darcy au subliniat importanța „prezenței absențelor” în analiză, respectiv a concentrării atenției asupra a ceea ce lipsește din partitură. Aceste afirmații l-au inspirat pe autorul prezentei lucrări să întreprindă o analiză hermeneutică a *Sonatei pentru pian „Appassionata”* de Beethoven, din punctul de vedere al interpretului.

În *Op. 57*, Beethoven pare să experimenteze cu valoarea simbolică a reprezentării unei absențe. Unii parametri muzicali fundamentali, precum armonia, linia melodică sau mișcarea, lipsesc sistematic din cele trei teme principale ale *Sonatei*. Cum pot fi înțelese aceste absențe din punct de vedere hermeneutic?

De prea multe ori, analiza academică nu are legătură cu nimic altceva decât cu ea însăși, reflectând parcă ideologia depășită a așa-numitei „muzici absolute”. Pe de altă parte, interpreții s-au bazat pe propria lor intuiție pentru a trage concluzii care depășesc sfera analizei armonice și formale, ignorând decenii de studiu intens asupra semanticii și simbolurilor muzicale. Prin stabilirea unor legături între interpretare și analiză, interpreții vor avea de câștigat criterii, iar teoreticienii, forță argumentativă.

**Cuvinte cheie:** Beethoven, *Appassionata* op. 57, analiză hermeneutică, interpretativă, absență expresivă.

## 1 Introducere

*Sonata op. 57 „Appassionata”* a fost compusă între 1804 și 1805 și publicată la Viena, în 1807. Într-o versiune pentru patru mâini, publicată în 1838, editorul August H. Cranz a numit lucrarea *La Passionata*, însemnând, probabil, „Patetica”[1]. Opusul 57 aparține celei de-a doua perioade creatoare a lui Beethoven, cunoscută drept „eroică”. Între 1804 și 1806, pe lângă *Simfonia a III-a* (1803), Beethoven a compus și prima versiune a operei *Fidelio*, *Cvartetele de coarde* op. 59, *Concertul pentru pian în Sol major* și sonata înrudită cu *Appassionata*, *Waldstein* op. 54. În cea de-a doua sa perioadă, până în anul 1812, lăsând în urmă perioada tinereții, Beethoven își începe maturitatea artistică. Potrivit lui William Kinderman, aceasta este marcată de o „puternică dimensiune simbolică sau mitică, întruchipată într-o narațiune intrinsec muzicală”[2]. În acest sens, Kinderman aduce drept exemple *Op. 57*, *Andante con moto* din *Concertul pentru pian în Sol major*, *Simfonia a V-a*, Uvertura la *Egmont* și altele.

Profilul dramaturgic general „de la tragic la tragic” coincide cu intriga generală a *Sonatelor „Pathétique”* op. 13 și *„Furtuna”*, op. 31, nr. 2. În plus, atât aceasta din urmă, cât și *Op. 57* conțin trimiteri clare la recitativ în primele lor părți. Intriga „tragică” poate fi privită și ca o versiune negativă a dramaturgiilor „triumfante” din uvertura *Egmont* sau *Simfonia a V-a*.

Urmează o analiză a fiecărei părți, cuprinzând aspecte legate de retorică, toposuri și dramaturgie, precum și comentarii din perspectiva interpretului. În ciuda numeroaselor exemple muzicale, autorul recomandă păstrarea la îndemână a unui exemplar al *Sonatei*, pentru a însoți lectura lucrării.

Conform teoriei vehiculate în secolul al XVIII-lea, și mai ales stilului muzicii pentru pian solo al acelei perioade, autorul prezentei lucrări înțelege genul sonatei ca fiind *reprezentarea unui discurs editat, improvizat*.

J. Grimalt
Conservatorul de Muzică din Catalunia
Barcelona, Spania
email: jgrimalt@esmuc.cat

1 Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, 258.

2 Kinderman, *Beethoven*, 219, („a heightened symbolic or mythic dimension that is embodied in an intrinsically musical narrative”).

J. A. P. Schulz, de exemplu, face o analogie între sonată și un monolog: „marcat de tristețe, suferință, durere, sau de duioșie, plăcere și bucurie; folosind o muzică mai animată, el (compozitorul – n. t.) ar putea dori să descrie o conversație înflăcărată între personaje similare sau complementare; sau ar putea dori să descrie emoții pasionale, furtunoase sau contrastante, sau unele blânde, delicate, suave și încântătoare”[3].

## 2 Partea I, *Allegro assai*

**Tema principală:** Într-o analiză formală, cel puțin conform concepției lui Schenker și a discipolilor săi, printre care William Caplin, am numi această primă temă „propoziție” (*Satz*): enunț + continuare + cadență. Desigur, acest tip de analiză „organică” dă impresia că totul este așa cum trebuie să fie, ignorând astfel surpriza uimitoare a acestei deplasări cu un semiton mai sus, la Sol bemol major. Cadențele cu această treapă a doua alterată, numite cadențe napolitane, se întâlneau frecvent în momentele patetice din opere. Însă ar fi mai productiv dacă am privi această deplasare din perspectivă dramaturgică, ca pe o întorsătură de situație. Ca și cum vorbitorului virtual i-ar veni brusc ideea de a spune același lucru pe un ton și într-un mod total diferite. În repertoriul clasic și romantic, o idee bună este, de obicei, aceea de a imagina un subiect muzical expunându-și discursul ca și cum l-ar inventa în timp real, și nu ca și cum muzica ar fi compusă și bătută în piatră, pentru a fi reprodusă cu exactitate. În acest caz, ne vom opri pentru o clipă asupra acestui tip particular de „repetare corectată”, denumită în retorică ***metanoia***. Se pare că are o importanță specială în vocabularul expresiv al lui Beethoven.

Pe lângă aceste aspecte formale și retorice, observăm 5 combinații diferite sau intersectări de toposuri:

- În primul rând, tema principală se aude și este interpretată ca o versiune disforică a unei trimiteri la **pastorală**, inițial în măsura de 12/8 și în Fa major. Cu toate acestea, pe lângă modul minor, tema creează o senzație puternică de **vid**: nuanța de *pianissimo*, lipsa acompaniamentului armonic, distanța melodică acoperită de temă și distanța dintre mâini contribuie la crearea acestei senzații de gol, mai ales la începutul unei sonate. Această variantă dezgolită, disforică a unui metru triplu poate fi interpretată ca o negare a fericirii terestre asociate câmpului semantic al pastoralei.
- În al doilea rând, „**semnalele**” de vânătoare (arpegii cu ritm punctat) în tandem cu „**unisonul amenințător**” par să facă referire la un alt semn disforic sau negativ. În secolul al XIX-lea, cornii și vânătoarea erau de obicei asociate cu libertatea și amintirile trecutului[4]. În opera tragică, „unisonul amenințător” apare ca o prevestire a unei primejdii iminente, cu precădere în recitativele *accompagnato*[5].
- În al treilea rând, acestor „semnale” amenințătoare li se răspunde printr-un „**recitativ**” (măs. 3-4) implicând liricul *sunet superior învecinat* (do-re-do)[6]. Alături de combinația de toposuri, remarcăm contrastul dintre o pulsație fermă și una liberă. Din punct de vedere interpretativ, atât în plan agogic, cât și în plan sonor, se poate evidenția unitatea întregii structuri, sau, dimpotrivă, ciocnirea termenilor contradictorii între măs. 1-2 și 3-4 (vezi ex. 1).

**Ex. 1.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, începutul.

- În al patrulea rând, un alt „semnal” sofisticat apare în măs. 10, sub forma celebrului motiv al „**bătăii**”. Acesta se îmbină aici cu o altă trimitere la operă, ***tempesta***, în măs. 12-15, și cu un ***katabasis*** sugerând ideea de catastrofă, de la o extremă la alta a registrului. Ultima secvență acordică *forte/piano*, anacruză a

[3] J. A. P. Schultz citat de Stanley, „Voices and Their Rhythms”, 109. Mai multe detalii despre contextul istoric al sonatei secolului al XVIII-lea în: Stanley, „Genre Aesthetics and Functions” și Beghin și Goldberg, *Haydn and the Performance of Rhetoric* („marked by sadness, misery, pain, or of tenderness, pleasure and joy; using a more animated kind of music, he might want to depict a passionate conversation between similar or complementary characters; or he might wish to depict emotions that are impassioned, stormy, or contrasting, or ones that are light, delicate, flowing, and delightful”).

[4] Rosen, *The Romantic Generation*, 117.

[5] Pentru descrierea și câteva exemple paradigmatice ale „unisonului amenințător” în operă, vezi Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 344f.

[6] Mai multe despre trimiterea la „recitativ” în Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 335f.

măs. 16, prefigurează, prin secunda mică descendentă re bemol-do, multe alte *pianti*, ca, de exemplu, în tranziție[7].

- În cele din urmă, opoziția dintre solist și tutti, care poate fi auzită ca o trimitere la stilul de **concert**, pare să explice modul de desfășurare a restului temei I, până la tranziție: „semnale" individuale în *pianissimo* versus fanfara colectivă în *fortissimo*, apoi din nou un „recitativ", pregătind dominanta lui La bemol major, tonalitatea temei secunde.

Toate aceste cinci interferențe de toposuri sunt desfășurate și continuate; nu există alt material. Pentru a le rezuma, începutul *Op. 57* poate fi auzit ca o reprezentare a unui discurs spontan pe un ton tragic, cu conotații pastorale și de vânătoare, plasat în cadrul generic al *operei seria* și al concertului. Astfel, o rostire aparent personală, disforică, este învești mântată în două genuri publice, colective. Din punct de vedere retoric, „întrebarea" inițială (măs. 1-4, vezi ex. 1) planează asupra întregii părți I.

Așa-numiții clasici vienezi, în special Beethoven, tind să folosească fiecare detaliu, inclusiv acompaniamentele, ca material tematic. Să luăm, de exemplu, trimiterea la „**recitativul secco**" din măs. 3-4. Aceasta revine în măs. 41, când tema secundară este întreruptă (vezi ex. 2).

**Ex. 2.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 40-46.

O altă abordare analitică, care poate fi productivă – și strâns legată de analiza toposurilor – este din punctul de vedere al **câmpurilor semantice**. Fiecare topos identificat poate fi subsumat unei categorii mai largi, ajutând la localizarea cadrului muzical. În acest caz, „unisonul amenințător", trimiterile la recitativele *secco* și *accompagnato*, precum și tonul exaltat, tragic, toate indică opera tragică drept cadru de referință. Numeroși interpreți înțeleg acest tip de conexiuni fie intuitiv, fie în baza studierii contextului muzicologic și istoric al acestor trimiteri. András Schiff, de exemplu, califică deplasarea la Sol bemol major din măs. 5 drept „periculoasă, întunecată, amenințătoare"[8]. Astfel, interpreții, în mod conștient sau inconștient, pot răspândi cunoștințe muzicale, atât prin actul interpretării, cât și descriindu-și interpretările.

În completarea analizei noastre asupra toposurilor am putea introduce termenul de **izotopie**. Izotopia poate fi definită ca *o serie de apariții de toposuri, care au în comun un anumit conținut semantic, în ciuda faptului că prezintă morfologii diferite*. Izotopiile conferă coerență discursului artistic, devenind totodată emblematice pentru stilul unui compozitor sau pentru o anumită piesă. În acest sens, **golul** sau **absența** este, fără îndoială, una dintre principalele izotopii ale întregii lucrări.

Revenind la tema principală, aș dori să adaug o observație de natură retorică, apoi una de natură dramaturgică. Din punct de vedere retoric, „recitativul" pe dominantă este perceput ca o **interogație**, iar arpegiul inițial descendent ca o **afirmație**[9] (vezi ex. 1).

Din punct de vedere dramaturgic, răspunsul dat unui „semnal" militar sau de vânătoare printr-un gest liric capătă valoarea unui **arhetip dramaturgic** minimal sau a unei *dramateme*. Aceasta este o caracteristică distinctivă a stilului clasic vienez. Există aici o interesantă filiație literară în genul medieval al *pastourellei*, în care un cavaler întâlnește o păstoriță. În opinia lui Erich Auerbach, această opoziție imediată între caracterul marțial și cel pastoral își are originea în versurile vechilor poeți provensali („*goes back to the early Provençal poets*") și a avut o longevitate remarcabilă („*was remarkably long-lived*")[10]. Această combinație apare frecvent în muzica lui Haydn, Mozart și Beethoven. Să ne gândim la *Simfonia „Jupiter"* sau la unul dintre modelele precursoare ale lucrării pe care o analizăm, *Sonata pentru pian op. 2, nr. 1* (1795), scrisă în aceeași tonalitate fa minor[11].

Într-o schiță preliminară, „semnalul" inițial apare în măsura de 4/4[12] (vezi ex. 3).

---

7 Despre gestul madrigalesc de *pianto* vezi Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 33. Mai multe despre toposul de operă *tempesta* în McClelland, *Tempesta.* Pentru figura retorică a *katabasis*-ului, vezi Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 50, 57.

8 Schiff, *Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung*, 58.

9 Despre interogația retorică muzicală (*Interrogatio*), vezi Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 59, 60.

10 Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, 350, 360.

11 Mai multe despre începutul *Simfoniei „Jupiter"* în Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 35. Mai multe despre *Sonata în fa minor op. 2, nr. 1* în Grimalt, „«Rhetorical» Versus «Organicist» Performances".

12 „Der Rhythmus der Skizze ist schwerer Marschtritt, der endgültige Rhythmus eine Gestalt von schwebender Kraft". („Ritmul schiței este un pas militar, greoi, în timp ce ritmul din versiunea finală apare ca o forță amenințătoare".) Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 192.

**Ex. 3.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, schița preliminară a temei principale.

Trecerea la măsura de 12/8 este una subtilă. Pe de o parte, subdiviziunea triplă întăreşte apropierea de pastorală, asociată de obicei cu tonalitatea Fa major. Astfel, câmpul semantic al pastoralei, respectiv fericirea pământeană pe care o reprezintă, ar fi negate de două ori, atât din punct de vedere metric, cât și modal. Pe de altă parte, ritmul punctat în tempo *Allegro* în măsura de 12/8 conferă o profunzime tragică, pe care ritmurile marțiale nu ar putea să o transmită. În mod tradițional, ritmul incisiv punctat era asociat cu uvertura franceză și, din punct de vedere genealogic, cu Intrarea lui Ludovic al XIV-lea (*Entrée*)[13]. Datorită ritmurilor punctate incisive, aceste „semnale” inițiale se îndepărtează de atmosfera militară sau de vânătoare propriu-zisă, precum și de varianta pastorală rustică, pentru a se plasa pe un plan superior, cu ambiții estetice înalte, precum tragedia sau *opera seria*. Aici, principala provocare pentru interpret este măsurarea corectă a șaisprezecimilor, care trebuie să fie foarte scurte, dar executate fără grabă, pentru a se păstra atmosfera de demnitate și grandoare.

Un alt aspect de remarcat pe această uimitoare primă pagină este aspectul **spațial** al primei temei. Din punct de vedere melodic, aceasta acoperă un ambitus remarcabil de două octave. În plus, aceleași două octave separă ambele unisonuri de la mâna dreaptă și stângă, subliniind astfel sentimentul de „vid” sugerat de toposul „unisonului amenințător”. Distanța dintre mâini continuă să crească în măs. 12-13, chiar înaintea primului indice al unei serii de *katabasis* cu caracter catastrofal. În finalul Expoziției, în măs. 65, un unison pe la bemol separă cele două mâini printr-un interval de cinci octave, fără nimic între ele.

Acest aspect spațial ar putea fi un prim indiciu pentru pentru ceea ce ar putea deveni, în analiza noastră hermeneutică, problema centrală a întregii lucrări: **tăcerea** ca semn al reprezentării unei „**absențe**”. Deja după prima notă din măs. 1, mișcarea pare să se oprească. „Semnalul” nu are niciun acompaniament care să marcheze vreo mișcare sau armonie. Următorul recitativ din măs. 3 prezintă într-adevăr un strop de armonie, însă doar ca o expresie ritmică și melodică minimală, o notă învecinată. Apoi, liniște. O a doua încercare în Sol bemol major: din nou tăcere și oprirea mișcării. Recitativul și trilul au același efect paralizant. „Negarea” mișcării, a melodiei, a armoniei, a unei scrieturi echilibrate între sopran și bas – totul pare să facă parte dintr-o strategie retorică de accentuare a nemișcării, uneori a liniștii asurzitoare, care vor sfârși prin a copleși întreaga piesă.

## *Paralelism nuanțat, sau Metanoia*

O altă întrebare, care se naște odată cu tema principală a *Appassionatei*, este: ce înseamnă atunci când Beethoven, imediat după ce începe expunerea unei teme, o reia în altă tonalitate? Aici, tema în fa minor nu este expusă în întregime, când revine deja în Sol bemol major. La fel se întâmplă și cu tema principală a finalului. Din punct de vedere armonic, este o trimitere la cadența napolitană, impregnată de nuanțe patetice. Se pare, însă, că e mai mult decât atât. La începutul secțiunii Dezvoltării, în măs. 66, alterarea cromatică este descendentă, fa devenind fa bemol, notat ca Mi major.

În *Cvartetul op. 95*, care poate fi privit ca o altă lucrare înrudită cu *Appassionata*, are loc aceeaşi deplasare cromatică la Sol bemol major, în măs. 6. Un alt cvartet, *op. 59, nr. 2*, începe într-un mod izbitor de asemănător (vezi ex. 4).

**Ex. 4.** L. van Beethoven, *Cvartetul op. 59, nr. 2*/I, începutul.

În *Trioul cu pian în do minor*, deplasarea are loc tot cu un semiton mai sus, în măs. 5. În primele părți ale *Sonatelor „Waldstein”* și *op. 31, nr. 1*, deplasarea are loc cu un ton mai jos. Acesta pare a fi un gest retoric semnificativ. Chiar și Joseph Haydn, în finalul ultimei sale *Sonate pentru pian, Hob. XVI: 52*, procedează la fel: o coroană care întrerupe discursul muzical, apoi o deplasare cu un ton mai sus (vezi ex. 5).

[13] Mai multe despre originea ritmurilor caracteristice uverturii franceze în Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 150, 151.

**Ex. 5.** J. Haydn, *Sonata Hob. XVI: 52*/III, începutul.

Remarcăm în ultimele două exemple, la fel ca în *Op. 57*, opririle intercalate, sugerând parcă o ezitare, sau un moment în care subiectul decide cum să reia tema și să continue. Este cu siguranță un gest deliberat: transpoziția în Sol bemol major este prezentă încă din primele schițe ale temei principale[14]. Ea sună ca o emblemă a stilului lui Beethoven, și nu numai al lui. Schubert face același lucru, de exemplu la începutul *Trioului pentru pian op. 99*/I, unde discursul muzical se deplasează cu un ton mai sus. Acest lucru ar putea simboliza dorința de a vedea și prezenta lucrurile dintr-un alt unghi. L-am putea privi ca pe o auto-corectare retorică. Ca și cum un vorbitor, tocmai atunci când încearcă să-și găsească cuvintele, vrea să le nuanțeze sau să le spună pe un alt ton, sau într-un alt mod gramatical. Jürgen Uhde descrie versiunea transpusă a temei ca fiind „în mod evident la modul subjonctiv” (*Konjunktiv*)[15]. În Retorică, acest lucru poate fi numit **paralelism** (*izocolon*) sau **metanoia** (*correctio*). Primul termen este definit ca reprezentând două sau mai multe propoziții cu aceeași structură sintactică, dar cu conținut semantic sau nuanțe diferite[16]. Cel de-al doilea, ca „înlocuirea a ceea ce tocmai s-a spus, cu ceva mai puternic”[17]. Într-un discurs live, ambii termeni reprezintă un subiect care își corectează cuvintele în timp real. Din punct de vedere muzical, este ca și cum compozitorul și-ar expune atelierul în fața publicului. Sau, mai degrabă, ca și cum improvizatorul și-ar dezvălui ezitările (*dubitatio*).

Cu toate acestea, imediat după această deplasare, în măs. 9, persona muzicală pare să rectifice devierea pentru a confirma întrebarea inițială pe aceeași dominantă a tonalității fa minor, prezentată în măs. 3. Alterările din celelalte exemple fac același lucru. Sună ca un topos retoric.

Această duplicare expresivă poate fi observată și în tendința lui Beethoven de a asocia lucrări de același gen, dar cu caracter diferit. Cele mai cunoscute exemple sunt cuplarea *Simfoniei a V-a* cu *a VI-a*, a *Sonatei pentru vioară în la minor, op. 23* cu cea în *Fa major, op. 24*, și, desigur, a luminoasei *Sonate „Waldstein”* cu tragica *„Appassionata”*. Tot dintr-o perspectivă culturală mai largă, Lawrence Kramer numește această procedură *dublare expresivă*: „o formă de repetiție, în care versiunile alternative ale aceluiași tipar definesc o diferență fundamentală de perspectivă”[18]. El o numește *trop structural* și aduce numeroase exemple din muzica, arta și literatura secolului al XIX-lea.

În mod tipic pentru Beethoven, deplasarea cromatică din măs. 5 de la fa la sol bemol devine un bloc constructiv și expresiv pentru întreaga *Sonată*. În măs. 8-9, deplasarea cromatică ia forma unui nou motiv percusiv, de data aceasta cu profil descendent. Ne vom opri asupra acestui motiv al „bătăii” în cele ce urmează mai jos. Aici, el ne interesează ca sursă motivică a secundei mici descendente, care va genera, în consecință, gestul madrigalesc de *pianto*, modalitatea tradițională prin care muzica exprimă „plânsul”[19]. Tranziția prezintă o abundență de *pianti* (vezi ex. 6). Ulterior, aceste *pianti* apar și în Epilogul Expoziției, în măs. 55, 58 și 59, precum și în tranziția spre tema secundară, în secțiunea Dezvoltării, între măs. 100-104.

Pentru interpret, executarea corectă a acestor *pianti* presupune o articulație corectă, într-o „silabă”, nu în două. Aceasta înseamnă că rezolvarea disonanței trebuie să fie nu numai legată de nota anterioară, ci și mai scurtă și mai ușoară, ceea ce Beethoven încearcă să indice prin notație[20]. „*Pianti*” din măs. 26-32 se încheie cu o pătrime, în timp ce următoarele, din măs. 32-34, sunt notate cu pătrimi cu punct (vezi ex. 6).

---

14 Frohlich, *Beethoven's „Appassionata” Sonata*, 3.

15 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 204.

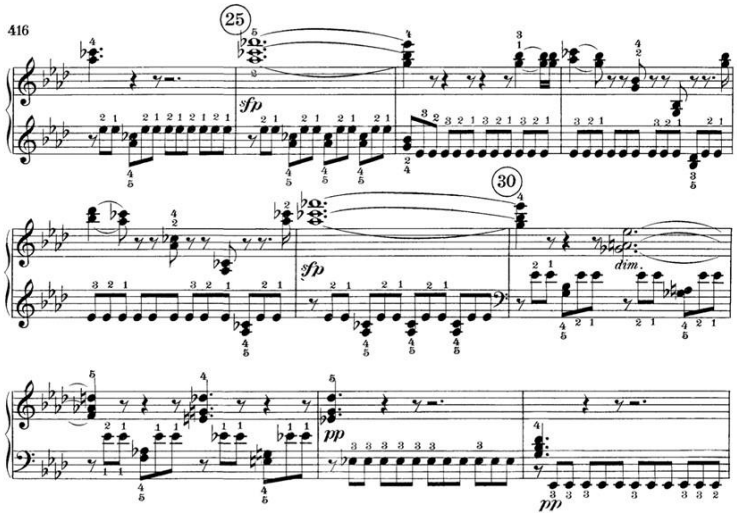
16 Baldick, *Oxford Dictionary of Literary Terms*, *Parallelism*, 247.

17 Burton 2006, „Silva Rhetoricæ”.

18 Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, 22 și urm. („a form of repetition in which alternative versions of the same pattern define a cardinal difference in perspective”).

19 Uneori *pianto* este denumit și motivul „suspinului”: vezi Monelle, *The Sense of Music*, 17.

20 Observația îi aparține lui Charles Rosen (*Beethoven's Piano Sonatas*, 193), remarcând creșterea gradului de precizie a notației la Beethoven.




**Ex. 6.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 25-34.

Revenind la *pianto* din măs. 15-16, în *forte/piano*, acesta confirmă reprezentarea unui cadru specific operei, în care un recitativ *accompagnato*, plin de tensiune dramatică, ar ceda în fața unei manifestări intime și a unui recitativ *secco*, introdus printr-un sextacord în *piano subito*, pe o coroană. Executarea acestui acord ușor arpegiat, așa cum știm că se obișnuia până la mijlocul secolului XX, întărește trimiterea la reprezentarea acestui „recitativ" *secco*. După coroană, ne-am putea aștepta la continuarea recitativului schematic în măs. 3, sau 7, așa cum s-a întâmplat în *Op. 31, nr. 2*/I. În schimb, ceea ce urmează este o repetiție variată a temei principale. De data aceasta, efectul sonor este și mai dramatic. Ritmul „bătăii" se regăsește în pulsația de optimi în stilul unui ritm de tobă, în tranziție, în măs. 24. Această filiație este confirmată ulterior, în Repriza temei principale.

În **Tranziție** (măs. 24 și urm., vezi ex. 6), elementul spațial semnalat în tema principală se manifestă din nou în *pianti* din măs. 28-29, fiind reluat în registre diferite. Este una dintre modalitățile prin care acest gen cameral invocă o reprezentare teatrală, sugerând lamentarea cuiva spre toate părțile scenei, până când primește o replică scurtă – poate în interiorul său – în tema secundară.

Voi deschide în continuare o scurtă paranteză pentru a mă referi la celebrul motiv al „bătăii", care constituie unul dintre semnele cheie ale *Op. 57*.

## *Motivul „bătăii"*

Celebrul motiv *tatatatah*, *Klopfmotiv* în germană, este adesea descris ca „bătaia destinului", în special în cultura populară. Această descriere provine dintr-un comentariu făcut de Anton Schindler referitor la *Simfonia a V-a*, spunând că reprezintă „destinul care bate la ușă"[21]. Cu toate acestea, interpretarea lui Schindler nu mă convinge. Ceea ce aud în acest motiv este originea sa marțială, asemenea semnalului unui cornet, dar într-un tempo mai lent. Dacă adăugăm la aceasta modul minor, el se transformă într-un „semnal disforic, o chemare la auto-reflecție". Primele schițe ale *Simfoniei a V-a* datează din perioada în care a fost compus *Op. 57*[22]. Structurile celor două lucrări sunt izbitor de asemănătoare, astfel încât semnificația originală a motivului „bătăii" din *Sonată* ar putea fi un indiciu bun pentru interpretarea celebrei simfonii, în care acesta străbate aproape întregul material tematic, în toate cele patru părți. În contextul primei părți a *Sonatei*, și din perspectivă dramaturgică, „bătaia" apare pe neașteptate în măs. 10, însă sensul său expresiv este pe deplin dezvăluit doar privit retrospectiv, ca o premoniție a „semnalelor" disperate din finalul Dezvoltarii, din măs. 130-134. În acest caz, Jürgen Uhde le mai numește „semnale de trompetă" *Trompetensignale* (vezi ex. 7)[23].

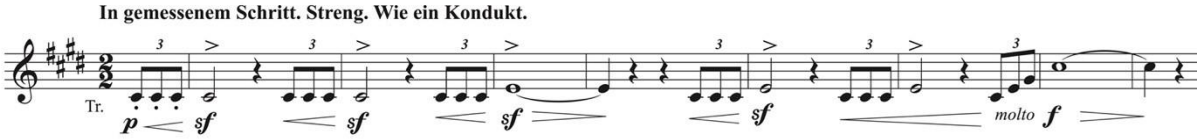
21 Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 158. Se pare că Schindler ar fi preluat ideea „destinului" dintr-un comentariu făcut de A. B. Marx referitor la *Simfonia a V-a* de Beethoven. Citat fără sursă în Swafford, *Beethoven. Anguish and Triumph*, 1012, n. 13.

22 Frohlich, *Beethoven's „Appassionata" Sonata*, 1.

23 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 206.

**Ex. 7.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 130-133.

Un exemplu similar apare la începutul primei părți a *Simfoniei a V-a* de Mahler (vezi ex. 8). Indicația compozitorului este „În ritm măsurat. Strict. Ca un marș funerar”. Această indicație se potrivește cu titlul general al prime părți, *Trauermarsch* [*Marș funerar*], și face lumină asupra sensului disforic al unui astfel de „semnal”.




**Ex. 8.** G. Mahler, *Simfonia a V-a*/I, începutul.

Începutul *Simfoniei a V-a* de Mahler pare să facă trimitere mai degrabă la „Marșul de prezentare” (*Generalmarsch*) al armatei imperiale austro-ungare, decât la *Simfonia a V-a* a lui Beethoven (vezi ex. 9). Interesant este că aici indicația este „Într-un tempo puțin mai lent decât marșul obișnuit”. Oare Beethoven cunoștea la rândul său acest marș? S-ar prea putea, deoarece știm că armata imperială obișnuia să se prezinte la paradele de stradă la care participa o mulțime de oameni[24].

**Ex. 9.** „Marșul de prezentare” al armatei imperiale austro-ungare.

În orice caz, cunoscând această versiune euforică a semnalului vom putea percepe mai ușor caracterul amenințător al versiunii sale lente, în mod minor. De exemplu, în Repriza (măs. 90) părții *Andante sostenuto* a *Sonatei pentru pian, D. 960* de Schubert, „Serenada” cu caracter disforic de la început pare să fie marcată de o disperare patetică prin adăugarea acestor „semnale” prea lente, vlăguite, lipsite de energia lor inițială (vezi ex. 10).

**Ex. 10.** F. Schubert, *Sonata D. 960*/II, măs. 90-93.

În mod similar, în secțiunea mediană *Allegro* în mod major a *Baladei op. 10, nr. 1* de Brahms, acest motiv poate fi asemuit cu ușurință unor „semnale întârziate de alămuri” (vezi ex. 11).

24 Brion, *Vienne au temps de Mozart et de Schubert*, 90.

**Ex. 11.** J. Brahms, *Balada op. 10, nr. 1*, măs. 27-29.

Uneori, motivul „bătăii” aduce mai degrabă cu o trimitere la sunetul unei tobe, decât a unui „cornet”. A se vedea, de exemplu, trecerea la tema a II-a din partea a II-a, *Adagio*, a *Sonatei op. 31, nr. 2*/II de Beethoven (vezi ex. 12).

**Ex. 12.** L. van Beethoven, *Sonata op. 31, nr. 2*/ II, măs. 16-19.

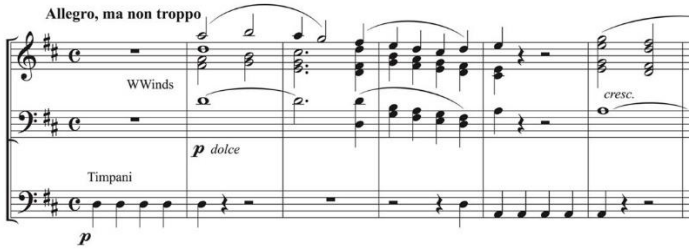
Un alt exemplu interesant al acestei variante percusive poate fi auzit chiar din prima măsură a *Cântecului destinului* (*Schicksalslied*) op. 54 (1868-71) de Brahms, precum și pe tot parcursul lucrării. Este tentant să credem că Brahms, cunoscând cu siguranță cartea lui Schindler, a preluat interpretarea pe care acesta din urmă a dat-o „motivului bătăii”. Dar, indiferent dacă îl interpretăm intertextual, ca o trimitere la concepția lui Schindler în termeni de „destin”, sau îl privim din punct de vedere genealogic, ca pe un „semnal cu rezonanțe patetice”, în ambele cazuri legătura cu poezia impunătoare a lui Hölderlin, în fatalismul său neoclasic, pare să fie perfect justificată.

O altă lucrare contemporană a lui Beethoven, care conține un motiv similar al „semnalului”, în afară de *Simfonia a V-a* și *Op. 57*, este *Concertul pentru pian nr. 4, op. 58*/I (1808, vezi ex. 13).

**Ex. 13.** L. van Beethoven, *Concertul pentru pian nr. 4, op. 58*/I: începutul.

Datorită așa-numitelor „cvinte de corn” și serenității pastorale a acestei teme, „semnalele” de aici, ca în exemplul următor, amintesc mai degrabă de lumea simbolică a „vânătorii”, reprezentată printr-o meditație *ex tempore*, de tip recitativ.

*Concertul pentru vioară op. 61*/I (1806, vezi ex. 14) prezintă, de asemenea, o notă repetată, care poată fi legată genealogic de un „semnal marțial”. „Semnalul” lent este prezentat în opoziție arhetipală cu un gest liric, ca și cum acesta din urmă ar reacționa la acel „semnal” lent, sau ca și cum atât „semnalul”, cât și „reacția lirică”, ar fi reprezentate ca având loc în interiorul subiectului. De remarcat, că „motivul bătăii” a fost extins la cinci note.




**Ex. 14.** L. van Beethoven, *Concert pentru vioară op. 61*/I, începutul.

Aceeași variantă percusivă cu cinci note poate fi auzită și în secțiunea mediană a *Baladei op. 10, nr. 2* de Brahms (vezi ex. 15).

**Ex. 15.** J. Brahms, *Balada op. 10, nr. 2*, măs. 24-33.

Ca orice alt semnal, „motivul bătăii” anunță sosirea cuiva sau a ceva. În *Op. 57*/I, energia potențială a acestor semnale este eliberată pentru prima oară în anacruza măsurii 14 şi în ulteriorul episod furtunos de arpegii descendente, specifice stilului de concert (vezi ex. 16).

**Ex. 16.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 14-16.

Apoi, în loc de o continuare a recitativului ce părea anunțată de sextacordul din măs. 16, remarcăm o combinație între toposurile de „fanfară” și de „*tempesta*”, în măs. 17 și urm. Din punctul de vedere al formei, această secțiune este de obicei denumită repetiție variată (*angegangene Wiederholung*) a temei principale[25]. Din punct de vedere retoric, furtunoasa „fanfară” apare în *irruptio*, pe neașteptate, și lărgind, *fortissimo subito tutti*, fiecare segment *pianissimo* al repetiției variate a temei principale, în ritm sincopat și în *crescendo* (vezi ex. 17).

**Ex. 17.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 17-20.

Aici, scriiturile „unisonului amenințător” și „Orchestrei mari” sunt puse în opoziție. Din punctul de vedere al toposurilor, două toposuri ale operei clasice sunt puse față în față: „*ombra*” și „*tempesta*”. Deși ambele trimiteri împărtășesc aspectul Sublimului (*Erhaben*), așa cum era înțeles în secolul al XVIII-lea, primul tinde să însoțească reprezentarea supranaturalului, în timp ce al doilea este asociat cu violența naturală sau umană, manifestată în lupte[26].

Toposul de *tempesta* din măs. 17 fusese anunțat în măs. 14-15 (vezi ex. 16). Se poate spune că *tempesta* joacă unul dintre rolurile principale în această reprezentare a dramei muzicale. După izbucnirea sa, urmată de cedarea în fața semicadenței care deschide a doua prezentare a temei principale, furtunosul topos domină pe tot parcursul Epilogului, devenind figura centrală în primul model al Dezvoltării, în măs. 79 și urm. Între timp, trimiterile la toposurile dramei muzicale („recitativ”, „unison amenințător”, „*ombra*”, „*tempesta*”, „semnale” amenințătoare), toate în cadrul *operei seria*, apar cu o frecvență covârșitoare. Mai târziu, la începutul Dezvoltării, apare o altă

25 Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 23, 31, 33, 36 etc.

26 Pentru toposurile specifice operei „ombra” și „tempesta”, vezi McClelland, *Tempesta*, precum și o sinteză a acestora în cartea mea intitulată *Mapping Musical Signification*, § 8.5.3 și 8.5.4. Pentru „Sublim” (*Erhaben*), vezi Sisman, „Pathos and the *Pathétique*”.

trimitere la operă, „Duetul dragostei”, pe măsură ce figura lirică de tip recitativ din măs. 3 este repartizată între registre (vezi ex. 18)[27].

**Ex. 18.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 71-78.

O altă interpretare posibilă a contrastului puternic dintre mersul frenetic al șaisprezecimilor și nuanța precedentă de *pianissimo*, sau dintre acordurile *fortissimo* pe toată suprafața claviaturii și „semnalele” amenințătoare, ar putea fi o trimitere la toposul de **concert**. Virtuozitatea interpretativă este cu siguranță una dintre trimiterile din *Sonată*. Într-un concert, după cum se știe, principala opoziție structurală este aceea dintre *tutti* și *solo*, opoziție care poate fi utilă pentru înțelegerea schimbărilor bruște de dinamică și scriitură din *Op. 57*.

Optimile repetate din tranziție, din măs. 24-26, sunt interpretate de obicei ca fiind derivate din motivul „bătăii”. Mai importantă decât filiația lor motivică pare însă a fi noutatea continuității ritmice, pentru prima oară în această lucrare. Aici, pulsul constant contrastează puternic cu tonul rapsodic al temei principale, plină de pauze, răbufniri și întreruperi. În al doilea rând, aceste optimi în stilul unui ritm de tobă par să sugereze o fixație de rău augur. Această interpretare este confirmată de acompaniamentul liedului nr. 16 din ciclul *Frumoasa morăriță*, D. 795 (*Die schöne Müllerin*) de Schubert. Titlul liedului este *Culoarea preferată* (*Die liebe Farbe)*. Aici, tânărul morar pare să renunțe la propriile sale planuri și pretinde că de acum înainte va adopta culoarea rivalului său, vânătorul, îmbrăcându-se numai în verde. Nu este altceva decât o ultimă încercare disperată de a-i face pe plac fiicei morarului, atât de atentă la fiecare mișcare a vânătorului (vezi ex. 19).

**Ex. 19.** F. Schubert, *Die schöne Müllerin*, nr. 16, *Die liebe Farbe*, măs. 5-9.

Văzută astfel, nota repetată ar putea fi asociată cu obsesia pe care fecioara și tînărul morar o împărtășesc față de vânător și culoarea sa emblematică.

## *Tema secundară*

Tema secundară se aude ca o versiune euforică, în mod major și mișcare ascendentă, a temei principale. Paul Bekker o numește „reflectarea transfigurată” a acesteia (*verklärtes Gegenbild*)[28]. Perioada inițială (antecedent + consecvent, măs. 36-39), expusă în octave care se încadrează în registrul alto, poate fi percepută ca un răspuns binevoitor la întrebarea temei inițiale. Însă oprirea ezitantă din măs. 41, care readuce trimiterea inițială la „recitativ”, și mai ales alterarea cromatică (cu rezonanțe patetice) a acestei măsuri în următoarea anulează „corectarea” în modul major, ducând imediat spre un Epilog în la bemol minor, într-un nou indice al toposului de *tempesta*: vezi ex. 20. Astfel se reinstaurează atmosfera disforică predominantă.

În această cadență (măs. 41 și urm.) de la major la minor și de la tema secundară la Epilog se aude o figură retorică muzicală, care apare frecvent în muzica lui Haydn și a lui Beethoven. Se numește **anacolut** și înseamnă că ceea ce urmează nu este ceea ce se aștepta[29]. Într-un discurs, acest tip de construcție se manifestă adesea ca o întrerupere bruscă în interiorul unei propoziții, pe care vorbitorul o începe cu o anumită intenție, în timp ce continuarea ia cu totul altă întorsătură. Din punct de vedere muzical, prima surpriză vine de la un *crescendo*, care

27 Mai multe despre trimiterea la opera „Duetul dragostei” în cartea mea intitulată *Mapping Musical Signification*, § 8.4.1.

28 Bekker, *Beethoven*, 126.

29 Baldick, *Oxford Dictionary*, 11. Vezi, de asemenea, **aposiopeza** (*reticentia),* 22. Spre deosebire de **metanoia**, aici „corectarea” nu implică repetiție.

nu duce spre *forte*, ci spre *piano*, măs. 39-41 (vezi ex. 20). Aceasta este, fără îndoială, o altă figură retorică emblematică pentru muzica lui Beethoven.

**Ex. 20.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 35-47.

Ceea ce se anticipa este cu siguranță repetarea și încheierea perioadei temei secundare, mai ales după o primă temă atât de fragmentată și evazivă. În schimb, este introdusă o cadență pe la bemol minor, după un *crescendo al piano*, urmat de o oprire; *forte subito e minore*, şi iar o oprire; pe urmă o rezolvare lungă şi sinuoasă a cadenţei în registrul supraacut, *pianissimo*, printr-un al doilea ***katabasis***, un alt cuvânt grecesc care descrie o figură muzicală retorică asociată de obicei unei catastrofe[30]. Acesta lărgește și aduce culminația **cadenței structurale** a Expoziției[31]. Întregul grup tematic secund se întinde pe 16 măsuri. Tema principală se întindea pe 24 măsuri.

Un detaliu interesant din punctul de vedere al interpretului este articulația, care se schimbă sensibil la măs. 41 (vezi ex. 20). Tema secundară este marcată *legato*, iar acum aceste două note din măs. 41 și urm. apar *non-legato*, ca și când ar fi două „silabe” diferite. În măsura următoare, după ce mișcarea sinuoasă se încheie, aceste două „silabe” se repetă, în *forte*, pline cu bemoluri și în mod minor. În majoritatea înregistrărilor, acest detaliu de articulație lipsește, deși este clar pentru ascultător că, dacă *piano*-ul însoțește sau împiedică să se desfășoare *crescendo*-ul, muzica a trecut brusc de la reprezentarea unei utopii, sau poate a unei viziuni, la realitatea crudă a unui prezent disforic.

Măs. 41 și urm. pot fi percepute ca o încercare eșuată de a repeta, confirma și încheia ferm perioada anterioară de 4 măsuri, acum în registrul sopran. Speranța că tema secundă a avut o contribuție la Expoziție este spulberată, și nu vom mai regăsi mare lucru din ea în restul piesei. Aici, detaliul formal de nerepetare a Expoziției are o semnificație expresivă, dramaturgică, deoarece procesul de negare a posibilității unei mântuiri în La bemol major este definitiv, pentru totdeauna. De la dinamica *piano*, apărută pe neașteptate în măs. 41, indicațiile *forte subito* și *sforzato* plasate pe timpul doi al măs. 42 marchează revenirea la bemolii modului minor și sună ca un gest spontan de disperare, negând astfel tot ce a reprezentat tema secundă. Senzația ireală, de improvizație care străbate tema secundară este subliniată de faptul că aceasta nu apare în niciuna dintre schițele preliminare, nici chiar în prima versiune scrisă a Expoziției *Sonatei*, ci doar într-o etapă ulterioară a compoziției[32].

În ceea ce privește acompaniamentul temei secundare, acesta este o adevărată provocare pentru interpret, atât din punct de vedere ritmic, cât și dinamic. Hemiolele și discreta accentuare anacruzică rezultantă, împreună cu scriitura extrem de densă din registrul, grav conferă o oarecare agitație acestui moment de oază. Majoritatea interpreților evită acele anacruze „legănate” și estompează totul prin pedală. Semnul legato pare să sugereze mai degrabă o pedalizare realizată prin degetele ferm ancorate în clape.

30 Mai multe despre ***katabasis***-ul cu caracter catastrofal în Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 56.

31 Hepokoski și Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 282.

32 Frohlich, *Beethoven's „Appassionata” Sonata*, 3. Vezi, de asemenea, Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, 262.

## *Epilog*

Tendința întregii Expoziții spre o tăcere dureroasă este intensificată în Epilog, *forte subito*, în măs. 51 (vezi ex. 21).

**Ex. 21.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 51-54.

Epilogul Expoziției prezintă o secțiune în *f/ff* de 10 măsuri, și o alta în *p/pp* de 5 măsuri. În prima predomină un acompaniament *concitato*, fără prezența vocii[33]. Violența acestei mișcări dezumanizate imprimă următoarelor *pianti* din măs. 54 și 58, precedate de noi „semnale cu rezonanțe patetice”, un caracter și mai apăsător. În timp ce modelul se repetă în măs. 55, tensiunea dramatică și gesturile de *pianti* se multiplică și se intensifică, până la o nouă întrerupere a fluxului scriiturii în măs. 60, unde arpegiile de septime mișcorate curg către o cadență în La bemol major. A doua secțiune a Epilogului, începând de la măs. 61, adaugă indicația *suspirationes* la *pianti, p dim. al pp* (vezi ex. 22).

**Ex. 22.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 61-64.

Vidul de cinci octave, care separă cele două voci în măs. 65, este unul dintre semnele pustiului dezolant care străbate întreaga piesă. Este un semn spațial de sorginte teatrală, pe care l-am întâlnit deja în tema principală a acestei părți. Totodată, caracterul laconic al întregului Epilog, în special al acestei a doua secțiuni, împreună cu nerepetarea Expoziției conferă „absenței vocilor” un caracter grandios și tragic, în sensul clasic[34]. Ținând cont de faptul că nici Expozițiile primelor părți ale *Sonatelor op. 54*, *op. 90*, *op. 101*, *op. 109* și *op. 100* nu se repetă, acesta pare să fie un gest emblematic pentru perioada târzie a lui Beethoven. Din punct de vedere retoric, el accentuează ideea unui discurs „spontan”, hiper-subiectiv.

## *Dezvoltarea primei părți*

Secțiunea Dezvoltării (începând cu măs. 66) respectă structura Expoziției, însă îi modifică în mod vădit fiecare element: **A**. tranziție, **B**. Ar putea fi confundată cu o Expoziție repetată, sau, mai degrabă, distorsionată. Cu alte cuvinte, Dezvoltarea pare să lărgească figura retorică definitorie a temei principale, *metanoia*.

Semitonului ascendent inițial fa-sol bemol, din măs. 67, i se răspunde cu fa-fa bemol, notat ca mi. Pentru a trece din la bemol în fa bemol minor, fără a părăsi nuanța de *pianissimo*, „*persona*” muzicală face o primă încercare

33 Mai multe despre *stile concitato* în cartea mea intitulată *Mapping Musical Signification*, 154, 155.

34 Mai multe despre măreția clasicilor antici greci în lumina culturii germane a începutului secolului al XIX-lea în Brisson, *Le sacre du musicien*, 50 și urm.

de fanfară descendentă, afirmativă, apoi se corectează, retoric, în măs. 66 (vezi ex. 23). Tema principală în modul major pare să fie posibilă doar într-o „lume îndepărtată”, una complet scufundată în bemoli, ca în măs. 67-70[35].

**Ex. 23.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 64-78.

Gestul „vocal” din **A** este dezvoltat și finalizat într-o cadență în două încercări, în măs. 75 și, respectiv, 78, apoi curge către un *forte subito* și *minore* surprinzător, în măs. 79. Această nouă fractură pare să confirme intuiția că pasajul în Fa bemol (notat ca Mi major) a fost reprezentat ca fiind „ireal”.

Aici, în măs. 79, începe cea mai aglomerată și agitată secțiune a Dezvoltării, atât din punct de vedere tonal, cât și al toposurilor, datorită faptului că trimiterea la *tempesta* se alătură „semnalului” ascendent din tema principală. De la mi minor se modulează în do minor și la minor, prin intermediul dominantelor acestora, iar apoi, către o pedală pe la bemol, dominantă a lui Re bemol major, printr-o oscilare cromatică cu Si dublu bemol.

Tranziția, măs. 93-108, inversează ordinea ecourilor, având acum o mișcare ascendentă, în loc de una descendentă. Să comparăm, de exemplu, măsurile 98 și 28. În plus, această secțiune este extinsă dinspre capătul ei, cu un contrapunct „vocal” la două voci și o pedală pe dominanta lui Re bemol major, care va fi tonalitatea reprizei temei secundare. De notat că această tranziție este o secțiune non-tematică, dar totuși una de natură „vocală”, spre deosebire de prima parte a Epilogului.

Re bemol major sună ca un răspuns la tonalitatea La bemol a Expoziției. La fel ca într-o relație dintre dominantă și tonică, pare a fi o mișcare de eliberare. Cu un bemol mai jos, tonalitatea conferă un caracter și mai „ireal” acestei noi versiuni a temei secundare și, prin urmare, și „bunăstării” placide, armonioase, sugerate de prima sa apariție, când contrasta atât de puternic cu disperarea subiectului principal. Oricum ar fi, în timp ce în Expoziție repetiția perioadei inițiale a fost întreruptă, aici perioada ajunge să fie pusă la îndoială de la bun început, în măs. 110-113, într-un *crescendo al forte* (vezi ex. 24).

**Ex. 24.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 109-113.

Într-un vârtej de tensiune crescândă, o a doua încercare duce la o nouă cadență evitată V-VI spre Si bemol, cu încă un bemol mai jos. În cea de-a treia și ultima versiune a acestui modul, subiectul este fragmentat dinspre capătul lui, într-o serie de trei *pianti* consecutivi ce curg către un tumult de acorduri de septimă micșorată, în *fortissimo*, cu pedala din dreapta (vezi ex. 25).

35 Despre legătura simbolică, tradițională, dintre bemoli și „alteritate”, vezi Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 10f.

**Ex. 25.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 119-123.

Ultimul acord din această înlănțuire (măs. 122) a fost Do major, astfel că această desfășurare pe întreaga claviatură a acordului de septimă micșorată pe mi (-sol-si bemol-re bemol), mergând de la măs. 123 pînă la măs. 133 și de la *fortissimo* la *piano*, poate fi interpretată drept nona mică a acordului de septimă de dominantă a tonalității fa minor, tonalitatea principală a *Sonatei*. Într-adevăr, aceste zece măsuri acționează ca **Dominantă**, segmentul de retranziție care, în teoria sonatei clasice, pregătește de obicei Repriza.

Între măs. 109 (tema secundară) și măs. 126 apare un remarcabil *anabasis* pe patru octave în bas. Din acest moment, linia melodică se dizolvă într-un *katabasis* până la re bemol din contraoctavă (măs. 130), care fusese punctul de pornire pentru linia ascendentă. În măs. 130, tot *fortissimo*, reapare motivul „bătăii" din măsura 10, de la începutul *Sonatei*. Este o adevărată apoteoză a acestui motiv, care este din nou plasat într-un punct de cotitură al structurii, cu siguranță cel mai important înainte de Repriză.

## *Repriza, Prima parte*

În Repriză, măs. 136, asemănarea dintre „motivul bătăii" și acompaniamentul în stilul unui ritm de tobă devine evidentă. În ciuda acestei pedale pe do, în optimi și ritm ternar (12/8), senzația de vid din tema principală nu se pierde. Dimpotrivă, ea devine și mai sinistră și mai amenințătoare decât în cazul unisonului din Expoziție. Nu doar din cauza pulsației persistente, ci și pentru că pedala pe dominantă continuă până la coroana din măs. 151. Charles Rosen interpretează această invadare din punct de vedere dramaturgic: *permițând dramatismului dezvoltării să invadeze rezolvarea*[36]. Există, totuși, un precedent semnificativ al acestui moment: repriza temei secundare din Introducerea la *Creațiunea* lui Haydn se desfășoară tot pe o pedală dominantă. Lawrence Kramer percepe acest pasaj ca pe un semn de ***aporie***, unul dintre numeroasele moduri prin care este reprezentat „haosul" în această lucrare[37].

În afară de această pedală pulsatorie, repriza temei principale ar fi identică, măsură cu măsură, inclusiv repetarea variată a măs. 17. Atâta doar că acum aceasta este în Fa major (măs. 152). În măs. 158, în loc să se îndrepte spre mi bemol, dominanta lui la bemol, ca în măs. 23, rămîne pe do, dominanta lui fa. Și această ultimă secțiune a tranziției este, practic, identică, cu excepția cadenței finale, care are o măsură suplimentară, conferind acestui pasaj un aspect mai ferm decât cel al corespondentului său din Expoziție.

Repriza temei secunde (Fa major, măs. 175) este, și ea, identică, însă registrul profund în care este situată, în special acompaniamentul, întunecă semnificativ scena față de Expoziție, fără a atinge nici măcar o virgulă din principiile sonatei. Utilizarea expresivă a unor astfel de principii în cel mai discret mod este aici un reper al calității. În măs. 183-189, cadența finală se extinde spre o nouă formulă „catastrofală": un *katabasis* de sus până jos, în *pianissimo*, care se revarsă în prima secțiune a Epilogului, în *forte fortissimo* (vezi ex. 26).

**Ex. 26.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 185-189.

La fel ca în cazul Expoziției (măs. 42), cadența retorică din măs. 181 marchează o întunecare dezolantă, reprezentată prin revenirea la modul minor. Ambele părți ale Epilogului, *forte* și *piano*, sunt reluate întocmai.

36 Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas*, 195, („*allowing the drama of the development to invade the resolution*").

37 Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, 83f.

## *Coda primei părți*

Coda, începând de la măs. 204, ar putea fi considerată o a doua dezvoltare. Are, de asemenea, două secțiuni, separate de indicația *Più allegro,* în măs. 239. La rândul lor, ambele secțiuni se împart în două, alcătuind împreună o structură chiastică (vezi Tabelul 1).

| MĂSURĂ | MATERIAL TEMATIC | ARMONIE |
|---|---|---|
| 204 | **A** | fa minor – Re bemol major |
| 210 | **B** | Re bemol major – fa minor |
| 218 | cadență | fa minor: V |
| 239 | **B** | I |
| 249 | cadență | |
| 257 | **A** | |

**Tabelul 1.** Structura Codei primei părți.

Prima jumătate a Codei dezvoltă mai întâi tema principală, apoi pe cea secundară (măs. 210), urmată de o cadență foarte extinsă pe 21 de măsuri (218-238). Primele nouă dintre aceste 21 de măsuri prezintă un nou *anabasis*, de la si bemol din subcontraoctavă la re bemol din octava mică. Hemiola de la mâna dreaptă, limitată la o singură măsură în Expoziție, în măs. 64, se continuă aici între măs. 204-206 pe primii doi timpi ai acestor trei măsuri, de fiecare dată pe nota lungă a basului (vezi ex. 27).

**Ex. 27.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 204-207.

Subdiviziunea neobișnuită, de trei ori patru șaisprezecimi (în loc de 4x3), este notată de Schenker într-o notă de subsol a ediției sale, la pagina 426 din volumul III.

La mâna stângă, o variantă a temei principale integrează imediat treapta a doua coborîtă și o utilizează drept o septimă de dominantă pentru Re bemol major. Aceasta este tonalitatea noii variante a temei **B**: „ireală” datorită numeroșilor bemoli, „interogativă” și, în sfârșit, patetică. În loc să ofere o frază consecventă împăciuitoare, ca în Expoziție și Recapitulare, aici antecedenta se repetă, de data asta însă cu o concluzie disonantă (septimă micșorată, în măs. 214), cu ultima notă în *interrogatio* (ascendentă, în loc de descendentă) și *sforzato* (ex. 28).

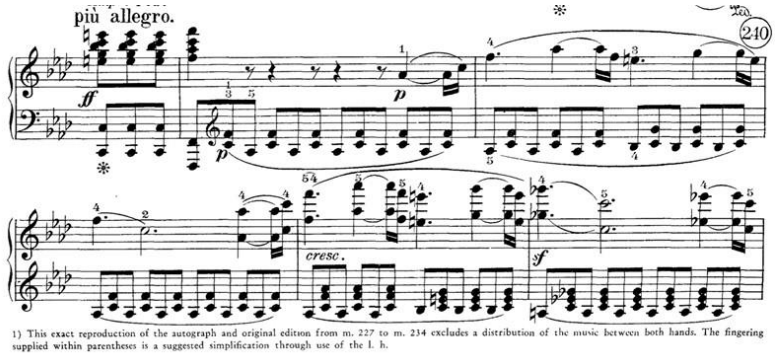
**Ex. 28.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 211-214.

Acest gest retoric contrazice versiunea „fermă”, pastorală a acestei teme secundare, transformând-o într-o „întrebare cu rezonanțe patetice”. Următoarele trei măsuri transformă acel *interrogatio* și rezolvarea lui într-o secvență, până când „cântarea” devine absentă, *in abruptio* (anacolut), în măs. 218, în *fortissimo*.

O interpretare organicist-unitaristă a acestui moment anticipează cadența mare, lărgită excesiv, care culminează în *Più allegro*. Cu toate acestea, din punct de vedere retoric, „interogațiile” disperate, repetate obsesiv, se revarsă într-o tăcere asurzitoare, în *fortissimo*, de unde „cântarea” se retrage. Acum, armonia dezgolită este cea care, pe parcursul a douăzeci și una de măsuri, amplifică cu o intensitate accentuată întrebările pe care această Coda le ridică cu privire la dihotomia din ambele Expoziții, dintre „patetic” (**A**) și „plin de speranță” (**B**). Indicația de a ține pedala din dreapta apăsată (*Ped*.) contribuie la îndepărtarea acestui pasaj de un prezent narativ, desprins sonor

de restul. La sfârşitul acestei prime secţiuni, în măs. 235, „bătăile”’ revin în *piano* și *ritardando*, pe acordul de dominantă a lui fa minor, cu o nonă mică cu rezonanțe patetice.

A doua jumătate a Codei răspunde la întrebările din prima jumătate în patru moduri diferite. Inițial, ceea ce ar putea fi considerat ca fiind cadența structurală a întregii părți, în măs. 239, *Più allegro*, răspunde afirmativ la motivul „bătăii”, în mișcare ascendentă, pentru prima dată în întreaga piesă (vezi ex. 29).

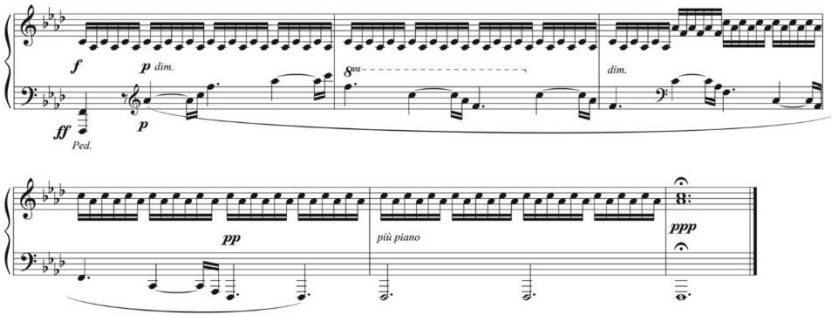

più allegro.
240
cresc.
1) This exact reproduction of the autograph and original editon from m. 227 to m. 234 excludes a distribution of the music between both hands. The fingering supplied within parentheses is a suggested simplification through use of the l. h.

**Ex. 29.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 238-243.

În al doilea rând, dacă primul **A** mai avea energie să moduleze, acest **A** concluziv se dizolvă în nemișcare și tăcere (vezi Tabelul 1). În al treilea rând, din punct de vedere dramaturgic, tema a II-a este asimilată de prima, apărând astfel în modul minor, în măs. 240. După cum afirma cu perspicacitate Hans-Joachim Hinrichsen, există o ironie tragică în faptul că parcursul melodic al acestei teme se încheie tocmai aici, când este enunțată în modul minor[38]. În cele din urmă, disonanţele create de septimele micşorate din secţiunea cadenţială precedentă primesc acum un sens melodic descendent, în măs. 243, 246. „Insistența” retorică, întrerupând prima tentativă de rezolvare din măs. 245, amplifică precipitarea produsă de un tempo mai rapid. Urmează un nou episod de „dezumanizare” prin absența „vocii”, în măs. 249, cu cadenţe acordice antifonice pe ritmul motivului „bătăii”, repetate în două registre diferite, mai întâi convențional, apoi, mai grav, în *crescendo al fortissimo*.

O trăsătură remarcabilă a întregului *Op. 57* este folosirea preferențială a registrului grav, ca de exemplu în Expoziția temei secundare, în această secțiune finală a Codei, sau la sfârșitul Expoziției Finalului. După cum am menționat la început, cea mai joasă notă la instrumentul lui Beethoven (Fa 1 din contraoctavă) este atinsă chiar pe prima notă din măs. 1 a acestei prime părți.

Ultima versiune a temei principale, în *piano*, încheie întreaga parte, în măs. 257 și urm. (vezi ex. 30).




**Ex. 30.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/I, măs. 257 până la sfârșit.

Aceasta se combină cu un *katabasis* catastrofal cu caracter afirmativ, dar cu rezonanțe patetice, ca un răspuns definitiv la întrebarea inițială din măs. 3-4. Dinamica *piano/pianissimo*, prin care se revine la murmurul inițial al *Sonatei*, încalcă, din nou, regula implicită de a vorbi răspicat, care guvernează orice act de comunicare. Toată această șoptire este ca și cum ceea ce se spune n-ar trebui înțeles ca atare. Din punct de vedere retoric, această retragere sugerează o rostire interioară adresată sieși, mai degrabă decât unui interlocutor. După cum afirmă Jürgen Uhde, întreaga tragedie este pecetluită chiar din această primă parte[39].

Aici, reprezentarea „monologului interior” ar putea fi asociată cu indicațiile inițiale de pedală. Deși rare, ele amintesc de un alt „monolog interior”, unul și mai celebru, care deschide *„Sonata Lunii”, op. 27, nr. 2*. Aici, în ultimele măsuri ale acestei prime părți, interpretul trebuie să țină pedala apăsată de la cel mai grav Fa 1 (din contraoctavă) până la sfârșit, în *fortissimo,* apoi în *piano diminuendo al pianississimo* (ex. 29).

38 Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, 264.

39 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 213.

Atât dinamica inițială de *pianissimo*, cât și cea finală, pot fi înțelese mai bine în legătură cu răbufnirile *fortissimo* din măs. 17 și altele similare, sfidând regulile retoricii. De fapt, Beethoven schițase o încheiere a acestei părți în *fortissimo*[40]. În cele din urmă, a păstrat-o pentru Final, în favoarea acestei concluzii murmurate, la limita tăcerii.

Prima parte a *Appassionatei* este un indiciu clar al arhetipului dramaturgic al „speranței frustrate”, care nu este tocmai identic cu arhetipul tragic. Aici, finalul tragic este atins după ce a fost oferită speranța mântuirii, iar ulterior negată. Aceeași secvență arhetipală apare în ambele părți finale, legate una de alta printr-o indicație *attacca*. După oaza din *Andante con moto*, urmează, în final, un *perpetuum mobil*e umbrit de suferință, fără pauză. În mod semnificativ, „marșul pastoral” din partea a doua este plasat în îndepărtatul Re bemol major, la distanță de patru bemoli în sens descendent față de tonică, și, astfel, destul de departe de cadrul „acțiunii realiste”, reprezentată ca și când ar fi la timpul prezent. În plus, încheierea părții în *pianissimo*, fără rezolvarea tensiunilor existente, este o mișcare retorică-dramaturgică, care deschide calea spre următoarele două părți, lăsând ascultătorul să reflecteze asupra continuării și deznodământului.

Criticii unitarist-organicișți laudă remarcabila economie de mijloace sau, dacă preferați, aspectul monotematic al acestei prime părți. O altă interpretare poate fi din punct de vedere expresiv, ca semn al unei „**voci interioare**”, al unui proces intern, închis, care nu este orientat spre lumea exterioară, pentru a o imita – cum ar face arta clasică și clasicistă – ci spre interior.

## 3 Partea a II-a, *Andante con moto*

Partea a II-a constă dintr-o temă cu trei variațiuni *in crescendo* (8 – 16 – 32) plus o repriză variată. Robert Hatten leagă concizia acestei părți mediane de strategia de ridicare progresivă a registrului și de creștere a ritmului cu fiecare variațiune, care în mod inevitabil se epuizează rapid[41].

Relația dintre tonalitatea Re bemol major și tonalitatea de bază a *Sonatei*, fa minor, este comparabilă cu cea dintre diversele piese în do minor de Beethoven și temele lor secundare sau părțile mediane în La bemol major. Această treaptă a șasea coborâtă ar putea simboliza o evadare în „lumea de dincolo” a bemolilor: spre o utopie, sau spre viziuni ale trecutului. Aceeași relație poate fi observată și în *Sonata op. 31, nr. 2* în re minor, cu un *Adagio* în Si bemol major, sau în *Cvartetul op. 132* în la minor, cu al său *Heiliger Dankgesang* în fa lidic.

Variațiunea invită la stabilirea a două asocieri: cu improvizația și cu amintirile unor vremuri apuse. Poate și cu refugierea în autonomia muzicii, într-o elaborare autosuficientă, în contrast cu expansiunea expresivă, disperată, a primei părți. Oricum ar fi, iregularitățile sunt aici atât de numeroase încât în loc de oază sau de utopie, această parte mediană pare să reprezinte mai degrabă imposibilitatea lor.

Tema constă din două perioade de 8 măsuri (vezi ex. 31).

**Ex. 31.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/II, începutul.

Prima este o perioadă simetrică, iar a doua realizează un *crescendo* în trei valuri, urmat de o cadență în *piano*. Retoricul *sforzato* din măs. 5 pe treapta a IV-a este neobișnuit, aidoma *pianto*-ului din bas, la anacruza măs. 7 – un element cu rezonanțe patetice, care pune sub semnul întrebării cadrul pastoral-marțial și face legătura între *Andante* și caracterul tragic al părților exterioare[42].

40 Frohlich, *Beethoven's „Appassionata” Sonata*, 97.

41 Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, 88.

42 În această legătură cu rezonanțe patetice dintre măs. 6 și 7, Uhde (*Beethovens Klaviermusik*, 217) subliniază cvintele paralele dintre tenor și bas.

Se face frecvent o confuzie în legătură cu această temă și presupusa ei trimitere la un „imn sublim” (Schiff, Rosen, Feurich, Hinrichsen). În special la pianul modern, sunt frecvente schimbarea articulației în *legato* și interpretarea în *Adagio*, în stilul unui imn. Această legătură „sacră” are probabil de-a face cu imaginea stereotipă a lui Beethoven ca geniu divin, așa cum este portretizat în grupul statuar al lui Max Klinger (1885-1902), reprezentându-l pe Beethoven așezat pe un tron, îmbrăcat într-o robă clasică[43]. O altă cauză posibilă a acestei confuzii ar putea fi variațiunile din *Op. 109*, *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*. Aici, se poate observa proverbiala „simplitate nobilă și măreție liniștită” („*edle Einfalt und stille Größe*”) cu care J. J. Winckelmann a atras admirația poporului german pentru versiunea lor idealizată a artei și culturii grecești antice[44]. Însă prin asimilarea părții *Andante* din *Op. 57* cu ritmul arhaic de „Sarabandă” și melodia imnică a *Op. 109*, ironia subtilă și singularitatea absolută a acestui „refugiu” între două furtuni se pierd.

Măsura în care acest caracter de imn a fost atribuit acestei piese, în ciuda indicațiilor contrare clare, reiese din aranjamentul pentru cor bărbătesc, în Do major, al lui Friedrich Silcher. Silcher (1789-1860) a fost compozitor și culegător de cântece populare. El nu și-a semnat adaptarea, ci i-a atribuit-o lui Beethoven (vezi ex. 32).

Nº 245. Hymne an die Nacht.
L.van Beethoven.
Feierlich.
1. Heil'-ge Nacht, o gie - ße du Him-mels - frie - den in dies Herz,
bring'dem ar - men Pil - ger Ruh, hol - de La - bung sei - nem Schmerz!
2. Har-fen - tö - ne, lind und süß, wehn mir zar - te Lüf - te her
aus des Him-mels Pa - ra - dies, aus der Lie - be Won - ne - meer.
1. Hell schon erglühn die Sterne, grü-ßen aus blauer Ferne: Möch - te zu euch so gerne fliehn himmelwärts.
2. Glüht nur, ihr gold-nen Sterne, winkend aus blauer Ferne: Möch - te zu euch so gerne fliehn himmelwärts.

**Ex. 32.** F. Silcher, *Hymne and die Nacht*, adaptarea părții a II-a a op. 57.

Acesta este un exemplu izbitor al modului în care, în loc să vedem lucrurile așa cum sunt, putem cu ușurință să le vedem așa cum vrem. Chiar dacă trebuie să modificăm ceea ce prețuim cel mai mult, tocmai pentru că le prețuim din punctul nostru de vedere, și nu din cel al obiectelor admirației noastre[45]. Mai exact, mai mult decât schimbările minore de armonie și contrapunct, ceea ce iese în evidență este noul titlu: *Hymne an die Nacht* („Imn către noapte”, sublinierea noastră). Corespunzător genului respectiv, este adăugată și indicația *Feierlich* („Solemn”). Remarcabile sunt și schimbările de tempo și articulație, suprimarea acompaniamentului și a ritmurilor marțiale, precum și adăugarea unui text de Friedrich von Matthisson și a unei voci soliste.

Întregul procedeu pare să rezolve „enigma inefabilă” (în cuvintele lui Jürgen Uhde)[46] privind **absența unei linii melodice** din tema originală a lui Beethoven. Piesa constă, în esență, dintr-o succesiune de cadențe la patru voci, cu adăugarea unei a cincea voci în a doua jumătate (vezi ex. 31).

Tocmai această absență a melodiei ar fi un argument suficient pentru a dezaproba atribuirea caracterului de „imn”, din moment ce linia melodică reprezintă însuși fundamentul oricărui imn. În plus, indicația *Andante con moto*, împreună cu ritmul marțial (punctat) și articulația (*non-legato*), i-ar putea indica interpretului să imprime muzicii un caracter de „marș”, deși nuanțat de caracterul *piano e dolce*, precum și de „ireala”, îndepărtata tonalitate Re bemol major. În analiza noastră, acesta este un indiciu pentru ceea ce a fost descris ca toposul de „marș pastoral”[47]. Acest topos oximoronic apare destul de frecvent în muzica clasicilor vienezi, precum și în cea a lui Brahms. Gustav Mahler și-o asumă ca emblemă personală.

Partea lentă din *Simfonia în Mi bemol major, KV 543* de Mozart prezintă o asemănare atât de mare cu partea *Andante* din *Op. 57*, încât ne-am putea gândi chiar la o relație intertextuală între cele două. În *Simfonia* lui Mozart, un „marș pastoral” similar, cu aceeași indicație *Andante con moto*, este prezentat ca temă principală (vezi ex. 33).

43 Mai multe despre apariția imaginii post-romantice a lui Beethoven și critica aferentă în Comini, „Whence, Why, and Whither the Scowl?”.

44 Vezi Brisson, *Le sacre du musicien*, capitolul 3, *L'affirmation de la Griechentum*.

45 Jürgen Uhde (*Beethovens Klaviermusik*, 191) condamnă destul de ferm acest procedeu. Probabil că se considera obiectiv și corect.

46 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 215.

47 Grimalt, *Gustav Mahler's Wunderhorn Orchestral Songs*; *Mapping Musical Signification*, 183f., 222.

**Ex. 33.** W. A. Mozart, *Simfonia KV 543*/II, începutul.

În Repriza din KV 543/II, începând de la măs. 68, orice ambiguitate legată de tonul ironic este spulberată prin adăugarea unui topos al „râsului” în măs. 77 și urm.

O altă cale de ieșire din confuzia legată de trimiterea la „imn” este interpretarea absenței melodiei – sau a unei voci – ca fiind una dintre numeroasele manifestări ale toposului romantic al „**vocii interioare**”[48]. La fel ca în *„Sonata lunii”, op. 27, nr. 2*, sau ca în unele momente din partea precedentă, tensiunea se amplifică până la punctul în care expresia vocală (logosul) nu mai este posibilă. Aici, la fel ca în *Op. 27, nr. 2*, reprezentarea acelei „voci interioare” se face doar printr-un acompaniament acordic, în timp ce „vocea” reapare din refugiul său interior doar ocazional și într-o manieră nearticulată. Dacă în *Sonata în do diez minor* (sau mai degrabă în re bemol minor[49]) se aud unele „semnale” în ritm punctat, aici, în măs. 10, 12 și 14, o manifestare vocală prinde treptat contur, deși fragmentat, ca într-o „bâlbâială” ezitantă. Primul arc de *legato* la vocea de sopran apare la a treia încercare „bâlbâită”, în măs. 14, cu indicația *rinforzando*.

În prima variațiune, caracterul iluminist, pre-revoluționar apare sub forma unei inversiuni carnavalești. Funcția melodică revine basului, în timp ce acompaniamentul, în valori scurte, confirmând parcă absența melodiei la vocea inițială de sopran a temei, este încredințat mâinii drepte (vezi ex. 34).

**Ex. 34.** L. van Beethoven, *Sonata op. 57*/II, măs. 17-20.

În plus, basul vine întotdeauna cu o optime prea târziu, în valori lungi: *tenuto*, sincopat. Notele punctate din temă, din măs. 4 și 8, prezintă aici aspectul unor pași furișați, comici. Odată stabilit basul ca voce principală, în partea a doua acesta va evolua în alternanță cu registrul sopran. În felul acesta, ironia vine să lumineze întunericul celor două părți învecinate. Oare câți pianiști au îndrăznit să exprime această latură umoristică, urmând indicația *Andante con moto*? Probabil la fel de puțini câți au fost analiștii care s-au încumetat să scrie despre tonul ironic al acestei părți[50].

Variațunea a II-a părăsește registrul grav și se instalează într-un liric registru alto, în mișcare de șaisprezecimi. Aici, o bună pedalizare la nivelul degetelor pentru *legatissimo* va permite să iasă la suprafață ritmurile neregulate ale notelor superioare, în contrast cu melodia basului, încă vag marțială, dar și *legato*, astfel încât inversiunea melodică din sopran în bas să apară ca o glumă bună[51]. Cele trei „exclamații” pe partea neaccentuată a măsurii *in crescendo* sunt adoptate într-un mod destul de literal în măs. 42, 44, 46.

Variațiunea a III-a continuă, dezvoltând-o progresiv, pe cea de a II-a, așa cum se obișnuiește într-un set de variațiuni. Din punct de vedere ritmic, fostele șaisprezecimi devin acum treizecișidoimi. Registrul urcă în sopran, și chiar și dincolo de el, practic, la cealaltă extremă a registrului inițial grav al temei. Din punct de vedere dinamic, nuanța *fortissimo* este atinsă doar aici. Pe de altă parte, reapar sincopele cu rezonanțe comice din variațiunea I. Sunt notate repetările fiecăreia dintre cele două părți, pentru a permite schimbul de voce a doua oară: figurația în treizecișidoimi este preluată de la mâna stângă la mâna dreaptă, în ambele repetări. Epilogul acestei variațiuni curge către cea de-a patra variațiune, de fapt o Repriză variată a temei, printr-un *katabasis* în *fortissimo, diminuendo al piano*, până în partea de jos a claviaturii (măs. 79-80).

Variațiunea finală, recapitulativă, este încă o dovadă a atenției pe care Beethoven a acordat-o registrului în această piesă. Fiecare segment de două măsuri trece din bariton în sopran, conferind crescendoului din a doua

48 Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 207.

49 Despre toposul „dublei-întristări” (*double-sombreness*), vezi Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 15, 16. Mai multe despre *Sonata „Mondschein”* în același volum, 163, 235, 236.

50 Tovey (*A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, 169) susține că este singura lucrare a lui Beethoven străbătută de o „solemnitate tragică” în toate părțile sale.

51 Pedalizarea la nivelul degetelor pentru *legatissimo* este unul dintre ponturile pe care Beethoven i le-a lăsat nepotului său pe o copie a *Studiilor* lui Cramer. Aceste indicații aruncă multă lumină asupra practicii interpretării la pian din secolul al XVIII-lea. Mai multe despre adnotările lui Beethoven pe marginea *Studiilor* lui Cramer în Barth, 1992, în special în capitolul 3.

jumătate, din măs. 90, 92 și 94, o strălucire remarcabilă. În legătură cu această repriză variată, Charles Rosen remarcă diferența esențială dintre setul de variațiuni din muzica barocă și din cea clasică: în primul caz, am avea un *da capo*; aici, avem o Repriză variată, ca într-o formă de sonată[52]. Aici putem vedea „transformarea” invocată de Byron Almén (2008) ca o condiție pentru a se putea vorbi despre o narațiune muzicală[53]. Sau chiar arhetipul dramaturgic al *Transformării* (*Changeover*), specific clasicilor vienezi maturi, unde trimiterile la vechiul regim (*Ancien Régime*) sunt înlocuite cu toposuri moderne, deseori cu material muzical identic[54].

Cu toate acestea, așa cum s-a întâmplat în ambele teme secundare în mod major din prima parte, oaza este reprezentată ca o utopie. Este vorba mai degrabă de negarea acesteia. În cuvintele lui Jürgen Uhde: „aspectul calm, armonios al părții a II-a, în contextul mai larg al întregii *Sonate*, nu este unul real. Nu este poziția atinsă de Do majorul din ultima parte a *Sonatei «Waldstein»*, ci mai degrabă «visul unui prizonier». Partea a II-a a *Op. 57* se definește prin lupta din primul și al treilea «act» al tragediei, ca și când ar fi la modul «subjonctiv»”[55].

Interpretarea părții mediane ca fiind „imaginară” este confirmată prin legătura dintre variațiunea a IV-a și finalul *Sonatei*. În măs. 96, ultima cadență deraiază într-un acord arpegiat de septimă micșorată, în *pianissimo*, așa cum se întâmplase în prima parte. În termenii începutului de secol XIX, aceasta este, fără îndoială, cea mai fracturată cadență posibilă. Pare să reprezinte prăbușirea unui „vis” („subjonctivul” lui Uhde, „ca și când”) într-o „realitate actuală”, adică în tragedia părților care o încadrează (vezi ex. 35).

**Ex. 35.** Beethoven, *Sonata op. 57*, tranziția dintre II și III.

Acordul disonant se repetă cu o octava mai sus, în *fortissimo*, ca și când ar continua jocul variațiunii a IV-a, acum însă, cu indicația „*secco*” pentru mâna dreaptă și, în schimb, „*arpeggio*” pentru mâna stângă. Indicația „*Attacca l'Allegro*” arată că ambele acorduri în *interruptio* (măs. 96-97) au început, de fapt, tranziția spre *final*. Această tranziţie este extinsă, deja în noul tempo, iar acordul care întrerupsese cadența în Re bemol major este transformat în dominanta lui fa minor, incluzînd şi o nonă coborâtă, cu rezonanţe patetice. În ediția lui Schenker folosită de noi, aceste măsuri de tranziție primesc numerotarea din final, astfel că tema principală, în *pianissimo*, începe la măs. 20. William Kinderman remarcă modul în care această integrare aproape ciclică dintre o parte mediană, lentă, și final devine emblema stilistică a lui Beethoven în acei ani (1804-1810)[56]. Beethoven face același lucru și în *Sonatele „Waldstein”* și *„Les Adieux”*, precum și în *Concertul pentru vioară* și în ultimele sale două concerte pentru pian. Kinderman nu comentează aspectul retoric, dramaturgic, al procedurii, respectiv, reprezentarea unei „schimbări de perspectivă” improvizate, pe care ascultătorul o poate experimenta „în timp real”.

Lawrence Kramer îl citează pe Donald Tovey, afirmând că Beethoven, la fel ca J. S. Bach, nu a fost niciodată mai serios ca atunci când a stabilit figurația ornamentală a variațiunilor părților lente din *Apassionata*, *Concertul pentru vioară*, *Trioul op. 97, „Arhiducele”*, *Sonata op. 111* sau *Simfonia a IX-a*[57]. Cu toate acestea, o interpretare umoristică a acestei părți mediane invită la înțelegerea întregii *Sonate*, nu ca o dramă reală, ci ca o **reprezentare** a ei. Această abordare pare mult mai convingătoare din punct de vedere istoric și estetic decât analizele, care leagă lucrarea de biografia compozitorului. Se potrivește și cu mentalitatea idealistă din vremea lui Beethoven, continuator al concepțiilor estetice ale lui Schiller, potrivit căreia o operă de artă desăvârşită nu este niciodată o

52 Rosen, *The Classical Style*, 503.

53 Almén, *A Theory of Musical Narrative*.

54 Mai multe despre arhetipul dramaturgic al „Transformării” (*Changeover*) în Grimalt, „A humorous narrative archetype”.

55 „[…] die Friedens- und Harmoniegestalt des 2. Satzes ist im Kontext der ganzen Sonate nicht real, keine erreichte Position wie das C-Dur im letzten Satz der Waldstein-Sonate, sondern mehr «Traum des Gefangenen». Der 2. Satz von Op. 57 wird durch den Kampf im 1. und 3. «Akt» der Tragödie als «Konjunktiv» definiert”. Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 191.

56 Kinderman, *Beethoven*, 28.

57 Tovey, *Essays in Musical Analysis: Symphonies and Other Orchestral Works*, ed. rev. (Londra, 1981), 11-117; Tovey, *Essays in Musical Analysis: Chamber Music* (Londra, 1944), 131f. Citat de Kramer, *Music as Cultural Practice*, 57.

explozie de sentimente, ci transmiterea atent calculată a unui concept ideal[58]. S-ar mai putea adăuga că umorul, atât pentru artiștii iluminiști, cât și pentru romanticii timpurii, era un lucru cât se poate de serios.

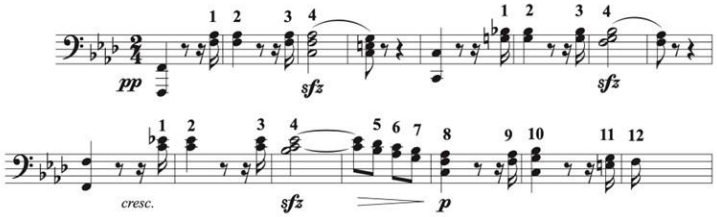
## 4 Partea a III-a, *Allegro ma non troppo*

Finalul *Op. 57* este în formă de sonată, cu precizarea că a doua sa parte este cea care se repetă (dezvoltarea și repriza), și nu expoziția. În plus, ambele „teme" apar, din punct de vedere retoric, ca un murmur, iar din punct de vedere psihologic, ca o disforie. Joachim Kaiser, care era mai degrabă jurnalist decât muzicolog, se apropie de problema principală a acestei părți atunci când o numește, într-un joc de cuvinte intraductibil, *gestaltete Gestaltlosigkeit*, adică un fel de „informalism compus"[59]. Cu alte cuvinte, Kaiser pare să se refere la toposul romantic al „**vocii absente**", principalul rezultat al analizei noastre.

În general, aspectele retorice muzicale au fost percepute de muzicieni și cunoscători destul de târziu în secolul al XIX-lea. Acest lucru reiese dintr-o remarcă a prințului Bismarck. Bismarck a fost primul cancelar al Imperiului German, până în anul 1890. Potrivit unui prieten de-al său, marele om de stat a simțit în acest final „luptele și suspinele unei vieți întregi"[60]. „Supinele" ar putea reprezenta ceea ce împiedică subiectul muzical să-și rostească textul fără obstacole.

Tema principală urmează o logică retorico-dramaturgică ce ar putea fi interpretată ca un proces intern de conștientizare. Treptat, în trei pași, se ajunge la o „linie poetică". Poate dintr-o amintire, sau poate ca o noțiune spontană. Mai întâi, în măs. 20-27, apare doar acompaniamentul furtunos: și, cel mai important, nu există voce. Treapta a doua coborâtă, cu rezonanțe patetice, numită și treapta napolitană, este o reflexie a gestului similar din prima parte. În al doilea rând, în măs. 28-35, aceluiași traseu armonic i se adaugă un *pianto* de două silabe în registrul sopran – și un bas sincopat. În al treilea rând, în măs. 36-50, pe registrul tenorului se profilează o versiune nouă, lărgită a gesturilor de *pianti*, în trei etape consecutive. Aceasta ar putea fi considerată tema principală a părții. Este reluată imediat și fidel în registrul sopran, în măs. 50 și urm.

Între măs. 36 și 43, o perioadă de [4+4] se continuă cu alte șase măsuri care eclipsează „lamentările" anterioare, în *crescendo*, culminând cu cele douăsprezece silabe ale unui „alexandrin" virtual, exact în momentul în care nuanța inițială de *pianissimo* este abandonată pentru prima oară (vezi ex. 36). Altfel spus, printr-o formulă: traiectoria dramaturgică merge de la o șoaptă monotonă la Logos.




**Ex. 36.** Beethoven, *Sonata op. 57*/III, măs. 36-50 (mâna stângă).

Cât de emoționant este atunci când, după acei trei pași consecutivi, subiectul muzical ajunge la o manifestare „vocală", prin urmare, la o exprimare „verbală", poetică, și face acest lucru într-un stil maiestuos, elevat, propriu metrului alexandrin. De pildă, toate tragediile clasice franceze sunt scrise în versuri alexandrine[61].

*Vocea absentă* ar putea fi interpretată și ca una dintre manifestările izotopiei romantice a „**vocii interioare**"[62]. „Vocea absentă" poate fi descrisă ca un topos, sau ca o figură retorică specifică muzicii secolului al XIX-lea. Aceasta folosește stilul „spontan" al muzicii de cameră a secolului al XVIII-lea, unde compoziția și improvizația erau încă aproape imposibil de diferențiat[63]. „Vocea absentă" reprezintă un subiect muzical a cărui imensă suferință îl lasă fără cuvinte. Acest „vid" cu rezonanțe patetice a fost reprezentat deja în ambele părți precedente. Alte exemple sunt Trioul *Sonatei în Mi bemol major op. 7*/III, *Sonata op. 26*/III (*Marcia funebre*), unde rămâne doar acompaniamentul, în timp ce „moartea" pare să fie corelată cu absența unui „subiect vocal". Sau *Momentul muzical* D. 780 nr. 4 în do diez minor de Schubert, unde, în ciuda legatoului, nu există nicio linie melodică clară. În niciunul

58 Vezi Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, 268.

59 Kaiser, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, 419. Interesant este că, într-un gest postmodern, Kaiser (1928-2017) revendică rolul interpretului într-o operă muzicală.

60 „Das sind die Kämpfe und das Schluchzen eines ganzen Lebens." Citat de Uhde, *Beethovens Klaviersonaten*, 192, care nu furnizează sursa. În schimb, Kinderman (*Beethoven*, 113) o face (Dennis, *Beethoven in German Politics*), și pune în contrast comentariile lui Bismarck cu cele ale lui Lenin, care a văzut în *Appassionata* o „muzică supraomenească minunată" (Gorky, *Days with Lenin*).

61 Mai multe despre tiparele metrice poetice în muzică în Grimalt, *Traces of Metre and Prosody in Instrumental Music*.

62 Pentru o prezentare a izotopiei romantice a „vocii interioare" vezi Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 207.

63 Vezi Beghin și Goldberg, *Haydn and the Performance of Rhetoric*.

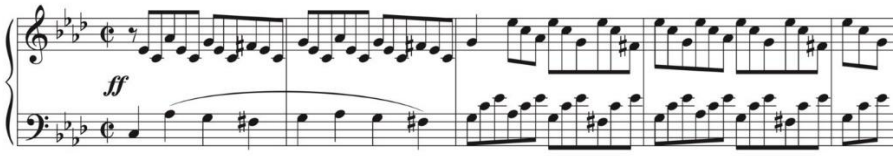
dintre aceste cazuri „vocea absentă" nu apare într-o secțiune contrastantă. „Vocea" lipsește de la bun început, ca enunț principal.

Acompaniamentul dezgolit cu care începe finalul, așa cum arăta Jürgen Uhde, poate fi asociat din punct de vedere motivic cu tema principală a primei părți[64]. Mai întâi, acordului frânt descendent, apoi ascendent (I, măs. 1-2), i se răspunde cu un alt acord frânt, în sens invers: ascendent, apoi descendent (III, măs. 20-21). În al doilea rând, nota învecinată do-re-do (I, măs. 3-4) primește replica re-re bemol-do (III, măs. 20). În plus, în timp ce tema principală din partea I se încheie cu o semicadență și o coroană (I, măs. 16), aici o succesiune de cadențe concluzive, potrivite unei părți finale, par să răspundă, din punct de vedere retoric, „întrebărilor" inițiale într-un mod definitiv.

Pe lângă „vocea absentă", tema principală a finalului se remarcă prin omniprezența sa obsesivă și mișcarea în șaisprezecimi în *perpetuum mobile.* Gestul ondulatoriu în *circulatio* al celor două măsuri inițiale se repetă de 45 de ori, fără a-i număra și derivațiile[65]. Astfel, după cum afirmă Jürgen Uhde, piesa se apropie de un „ritual primitiv", culminând cu o Coda într-o stare psihologică de „frenezie" (*Raserei*)[66]. Și într-adevăr, din moment ce nu se întrevede nicio speranță de izbăvire, având de ales între resemnare și rezistență, finalul îmbrățișează rezistența, din primul moment, până la ultimul. Din punct de vedere muzical, această „rezistență obsesivă" ia forma unei monotonii oarecum detașate, atât din punct de vedere melodic, cât și armonic. Charles Rosen a remarcat cum acest *perpetuum mobil*e, care nu ar fi stârnit prea mult interes în muzica barocă, devine un element dramatic extraordinar în vocabularul expresiv al clasicilor vienezi[67].

**Tranziția** începe la măs. 64. *Perpetuum mobile* este însoțit de un acompaniament tumultuos, care amintește de *stile concitato* din prima parte. Din punct de vedere pianistic, se remarcă maniera non-legato, fără utilizarea pedalei și respectând indicația *Allegro ma non troppo* și măsura de 2/4. În majoritatea versiunilor actuale, acest final este interpretat cu valori de doimi, în loc de pătrimile indicate. Acest lucru face imposibilă articularea non-legato, clară.

În măs. 72, treapta a V-a este atinsă rapid. Nu se acordă niciun armistițiu: chiar și dominanta este estompată de modul minor. „**Tema secundară**" poate fi privită ca o formulă simplă: un fragment fără linie melodică (din nou), sau pur și simplu o cadență napolitană în trei încercări aduse în două valuri, în măs. 75-79. Singurul său conținut melodic este terța micșorată re bemol-do-si, cu rezonanțe patetice. Aici remarcăm o coincidență notabilă cu finalul *Sonatei în fa minor op. 2, nr. 1*, unde regăsim aceeași formulă, în măs. 22, cu funcție similară. Odată ce treapta a V-a este atinsă, funcția de „temă secundară" ar putea fi îndeplinită, dacă mai târziu, în măs. 34, nu ar apărea un nou subiect bine conturat pe treapta a V-a (vezi ex. 37).




**Ex. 37.** Beethoven, *Sonata op. 2, nr. 1*/ IV, măs. 22-26.

Aceeași figură apare în *Sonata în mi minor KV 304*/I de Mozart, scrisă cu câțiva ani mai devreme, în 1778. Și în acest caz, *opera seria* reprezintă cadrul generic al piesei. Figura oscilantă a terței micșorate este prezentată în mod similar în poziție subordonată de acompaniament, fără profil tematic, la mâna dreaptă a pianului (vezi ex. 38).

64 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 195.

65 Mai multe despre figura retorică *Circulatio* în cartea mea intitulată *Mapping Musical Signification*, 78.

66 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 206.

67 Rosen, *The Classical Style*, 61-62. Despre violența sugerată de *perpetuum mobile*, vezi linkul către toposul de *tempesta* în Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 100 și urm. Hatten (*Musical Meaning in Beethoven*, 338, n. 24), remarcă, în terminologia sa proprie, că *perpetuum mobil*e este o caracteristică „marcată" în stilul clasic, și una „nemarcată" în baroc. Mai multe despre mișcarea perpetuă la Beethoven și Schubert în Hatten, *Interpreting Musical Gestures*, 244-249.

**Ex. 38.** Mozart, *Sonata pentru pian și vioară KV 304*/I, măs. 17-33.

**Epilogul** (măs. 96) constă dintr-o serie de cadențe, începând cu o imitație la două voci a temei principale și încheind cu ritmul derivat din dublarea motivului „bătăii". Procesul este întrerupt de o nouă răbufnire catastrofală a unui acord de septimă micșorată în măs. 112, acoperind întreaga claviatură de sus până jos, în *fortissimo*, printr-un *anabasis-katabasis* flamboyant. Figura „catastrofei" se termină, ca de obicei, în registrul profund al basului[68]. În schimb, pentru a încheia Expoziția primei părți, senzația de amețeală în fața unei prăpăstii dezastruoase fusese sugerată printr-o distanță insurmontabilă între cele două mâini.

Urmând calea „rezistenței obsesive" trasată de începutul finalului, **Dezvoltarea** nu se dezvoltă prea mult, nici din punct de vedere motivic, nici armonic. Începe de la bara dublă 118, în *pianissimo*, transformînd acordul precedent de septimă mișcorată în dominanta lui si bemol minor cu nonă coborâtă, cu rezonanțe patetice. Din punct de vedere tematic, muzica nu se îndepărtează de pulsația inițială de *perpetuum mobile*; din punct de vedere tonal, rămâne în si bemol minor pe parcursul a 30 de măsuri, cu o cvintă mai jos: un bemol în plus. Această monotonie contrastează puternic cu forțele dinamice ale „formei de sonată" și cu intensitatea puternică a secțiunii de Dezvoltare a primei părți.

Două cadențe consecutive lărgite în această tonalitate întunecată includ sexta napolitană, do bemol, în măs. 130 și 138. A doua oară, în măs. 135, registrele de sopran și alto aduc schimbul cromatic si bemol-la becar-si bemol, în imitație, care amintește de fragmentul pe care l-am numit, puțin forțat, „tema secundară". Se potrivește, în orice caz, cu tonul general de lamentație al întregii *Sonate*. Poate fi legat și de nota învecinată din „recitativul" (măs. 3-4) primei părți, reacționând la „semnalul" inițial.

În măs. 142, această notă învecinată este lărgită, luând forma unui nou motiv, deși fragmentat, asemenea celor precedente. Prezintă trei sincope consecutive în *sforzato* pe nota învecinată, ceea ce conferă figurii un oarecare profil motivic și un caracter patetic. Pentru prima oară, mișcarea de șaisprezecimi nu mai are aspectul unor scări ondulatorii, ci al unui acompaniament de „coarde ciupite"[69]. La a treia repetare, noul motiv revine la tonică, fa minor. Deși acesta ar fi putut fi un moment stabilizator, calmant, armoniile disonante și secvențele în care motivul se repetă, *sempre forte*, în registre diferite, imprimă acestui pasaj un caracter contrastant, însă fără diminuarea tensiunii dramaturgice.

Secvențarea noului motiv din dezvoltare conduce, cum era de așteptat, către dominantă, însă nu direct, ci printr-o secțiune concluzivă pe tonică, anticipată deja în măs. 158. Aici începe o cadență de mari dimensiuni, *più forte*, apoi *fortissimo*, cu imitații între cele două mâini. În forma de sonată, o astfel de cadență amplă încheie de obicei Expozițiile. În mod ciudat, însă, în acest caz, ea servește ca retranziție spre Repriză. Înainte de aceasta, un nou *irruptio* al acordului de septimă micșorată, în *piano, diminuendo al pianissimo*, întrerupe cadența când totul părea încheiat, în măs. 184. Acest acord disonant pare să joace un rol „antagonist" venit din afara discursului. Poate fi comparat cu apariția disruptivă a reprezentării unui cutremur într-un spectacol teatral[70].

Aici și, de asemenea, pentru scurt timp, în Coda, mișcarea continuă de șaisprezecimi este întreruptă. Senzația de redundanță și oboseală amplifică sentimentul tragic: subiectul muzical pare a fi reprezentat ca fiind prins într-o cușcă de sunete din ce în ce mai lente, fără voce. Din punct de vedere retoric și structural, rezultatul este o pauză în ritmul dramaturgic și o întârziere substanțială a Reprizei. Uhde vorbește despre „pauze de epuizare" (*Erschöpfungspausen*) și despre „neputință" (*Ohnmacht*)[71]. Întregul fragment este pur instrumental. Prevalența trimiterii la sonoritatea corzilor ciupite amplifică tensiunea creată de absența logosului, a „vocii umane". Cel mai clar corelativ expresiv, atât al *perpetuumului mobil*e, cât și al „absenței vocii", ar putea fi „dezumanizarea", reprezentată pe un ton patetic.

68 Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 56.

69 Despre conotațiile spațiale și generice ale acompaniamentului de „coarde ciupite", vezi Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 207.

70 Mai multe despre dramaturgia și retorica muzicală în Grimalt, *Mapping Musical Dramaturgy* (în curs de apariție).

71 Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 208.

**Ex. 39.** Beethoven, *Sonata op. 57*/III, măs. 211-213.

În măs. 211 exista o discrepanță vădită între manuscris și prima ediție. În MS, do pătrime din bas era legat de do optime cu punct. Se pare că această variantă îi aparține lui Beethoven, în timp ce în prima ediție acest legato lipsește (vezi ex. 39). Repetarea celui de-al doilea Do în această măsură are avantajul de a suna ca o trimitere la ritmul „semnalului” inițial, din prima parte a *Sonatei*. Pe YouTube, însă, nici Andras Schiff, și nici Claudio Arrau, Nikolai Luganski, Murray Perahia sau Lang Lang, care interpretează la piane moderne, nu respectă acest lucru. Pe un pian istoric, fortepiano, Shuann Chai o face, spre deosebire de Ronald Brautigam. Paul Badura-Skoda nu marchează această repetiție nici la pianul modern, nici la fortepiano.

**Repriza** nu are un efect reconfortant asupra ascultătorului. Mai degrabă îl copleșește, odată cu revenirea mișcării perpetue, ondulatorii, care fusese întreruptă pentru scurt timp de secțiunea precedentă, parcă în așteptarea unei noi revelații. În schimb, revenirea temei principale spulberă speranța unui deznodământ fericit, cum s-ar cuveni într-o comedie. Tonul elevat, dimpotrivă, sugerează ascultătorului iminența unei tragedii. O versiune prescurtată a temei principale este abil sugerată în măs. 212, în timp ce, de fapt, are același număr de măsuri precum modelul său din Expoziție, deși cu adăugarea unui contrapunct în sopran, în măs. 221, repetat și secvențat, conferindu-i un caracter variat. Noul motiv este expus pe un ton resemnat. Din punct de vedere retoric, el reprezintă un nou „mormăit”. În punctul său culminant, în măs. 226, un *pianto* emfatic semnalează o oarecare prezență umană, dureroasă, pierdută în mijlocul atâtor mișcări mecanice.

Pasajul corespunzător punții, măs. 256, în loc să conducă la do minor, modulează la fel – fără a părăsi materialul motivic al secțiunii **A** – în Re bemol major. De acolo, respectându-se schema metrică a Expoziției, se ajunge la motivul „temei secunde”. Acesta urmează fidel gruparea măsurilor din prima parte a mișcării, de data aceasta însă într-un registru strident, extrem de înalt.

**Epilogul** (măs. 288) este aproape identic cu cel al Expoziției: are 2 măsuri în plus. Intră în *irruptio* într-o nouă criză provocată de acordul de septimă micșorată din măs. 302/1, ceea ce duce la repetarea integrală a acestor două secțiuni de formă, Dezvoltarea și Repriza. Senzația de mișcare circulară creată de acompaniamentul temei principale domină întreaga parte, care acum pare să se învârtă în gol, fără să găsească vreo ieșire, și nici cuvinte pentru a se exprima.

Pentru a doua oară, Epilogul este extins cu câteva măsuri către o tranziție spre **Coda**, în *Presto*, măs. 308. Joachim Kaiser (*Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, 420) găsește calificativul perfect pentru acest moment: o „bătută” (germ. *Stampftanz*, eng. *stompdance*). Incoerența față de tonul serios al restului *Sonatei*, la limita unei răsturnări grotești de situație, este șocantă. Mai întâi armonia rămâne pe tonică, apoi trece în relativa majoră, iar apoi întregul „dans” se repetă de parcă scena ar fi părăsit decorul tragic, intrând în altă încăpere. Pentru interpreți, o modalitate de a face acest moment disperat credibil, după tot ceea ce s-a spus, este de a prezenta *Presto*-ul în valori de doimi, într-un contrast clar *forte/piano*, și un ritm cu adevărat frenetic. Versiunile care îmbrățișează aici cumpătarea clasică, încercând să evite notele greșite, ratează ironia tragică a acestui moment, precum și șansa de a explora o variantă rară a stilului patetic[72].

Într-o a doua secțiune, începând de la măs. 325/2, Coda revine în *forte* la mișcarea inițială obsesivă, întortocheată, însă acum mai rapidă și cu accente *sforzato* pe timpi slabi la mâna dreaptă. Tema principală se impune din nou, însă acum se transformă, din „val”, într-un vârtej frenetic. Caracterul este concluziv: sunt tot mai puține lucruri de spus. Acest al doilea segment se repetă, cu o octavă mai sus, în măs. 333. Măs. 341 marchează începutul unei faze de lichidare, în *fortissimo*. Lichidarea este un semn emblematic al stilului lui Beethoven, prin care se semnalează concluzia. Finalul este atins prin acorduri frânte în șaisprezecimi la ambele mâini, de la un capăt la altul al claviaturii, și cu pedala apăsată, pentru a conferi un caracter catastrofal definitiv acestui ultim *katabasis*.

În finalul *Op. 57*, preponderența cadențelor pare să ofere un răspuns final tuturor proceselor „interogative” rămase deschise în partea I, reprezentând, poate, niște așteptări pline de speranță. Din punct de vedere retoric, caracterul laconic al primelor două părți, dar în special al părții I, este înlocuit de redundanța excesivă a acestei ultime părți tumultoase, năvalnice, sugerând o obsesie tragică.

72 Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 94f.

## Concluzii

Demersul nostru analitic a început prin prezentarea aspectelor formale și interpretarea lor din punct de vedere expresiv. De exemplu, nerepetarea din prima parte, sau repetarea celei de-a doua secțiuni din final. În al doilea rând, au fost abordate aspecte teatrale și legate de toposuri. Trimiterile la recitativ, la unisonul amenințător sau la Duetul dragostei, aparținând cadrului sonor specific operei, aduc clarificări și oferă un fundament decisiv pentru interpretarea lucrării. Aspectele spațiale par să joace aici un rol special. Acesta este un lucru neobișnuit în repertoriul clasic. În continuare, au fost semnalate și comentate aspecte retorice precum metanoia sau anacolutul. Din punct de vedere intertextual, există și alte lucrări de Beethoven scrise în aceeași tonalitate sau cu traiectorii dramaturgice similare, precum *Sonata op. 2, nr. 1* (1795), *Cvartetul op. 95* (1810) sau uvertura *Egmont*. Aspectele de ordin dramaturgic au jucat, și ele, un rol important în analiza noastră. În cele din urmă, o lectură hermeneutică globală a tuturor rezultatelor analitice a dus la înțelegerea în *Op. 57* a „absenței și tăcerii ca semn simbolic".

Într-adevăr, *Op. 57* ar fi putut fi etichetat drept „tragic", mai degrabă decât „pasional", ținând cont atât de traiectoria dramaturgică, cât și de tonul elevat predominant – cu foarte puține excepții, cum ar fi ironia fină din partea mediană și „bătuta" din Coda finalului. În cuvintele lui Jürgen Uhde: „Aici este scrisă povestea unei voințe puternice, una care dorește să schimbe condiția existentă, dar lupta nu duce la eliberare"[73].

Joachim Kaiser remarcă faptul că odată cu fractura creată de acest final, un întreg mod de a scrie sonate este, de asemenea, zdruncinat[74]. După *Op. 57*, timp de mai bine de patru ani (1805-1809), Beethoven a încetat să mai scrie sonate, trecând apoi la un stil și mai individual, adaptat fiecărei lucrări noi, începând cu op. 78 în Fa diez major.

Cât despre relația ambivalentă pe care Beethoven o stabilește cu convențiile generice, nu ar fi exagerat să spunem că le folosește atunci când îi convine, și în același timp le extinde sau le combină. În Repriza temei a II-a din prima parte, de exemplu, convențiile, par să facă jocul propriei sale agende dramaturgice. Este de remarcat faptul că muzica pentru pian a lui Beethoven, la fel ca a majorității compozitorilor romantici înainte de Liszt, se supune regulilor implicite ale sonatei, respectiv genului domestic. Cu puține excepții, sonatele sale ating cele mai înalte culmi ale ambiției expresive fără a necesita altceva decât arsenalul pianistic, pe care orice doamnă îl avea la îndemână la începutul secolului al XIX-lea: game, arpegii, acorduri, melodii acompaniate, puțin contrapunct. În *Op. 57*, însă, și mai ales în sonatele târzii, paleta tehnică încorporează momente din arsenalul concertelor profesionale.

Dacă „tragedia" este cadrul estetic și psihic recunoscut, „protagonista" *Op. 57* ar putea fi „tăcerea patetică", reprezentînd neputința de a pune suferința în cuvinte. Parcă pentru a întări această interpretare, în MS apare o coroană pe pauza de la sfârșitul părții a III-a[75]. În mod similar, o altă coroană de la sfârșitul primei părți pare să ofere o pauză pentru tranziția emoțională către oaza centrală a piesei. Tema „tăcerii" ar putea fi legată de tăcerea surdității, adică de incapacitatea compozitorului de a percepe cuvintele sau sunetele, fie ele de alinare sau de altă natură. În mod evident, aceste interpretări biografice tind să devină excesive și neconvingătoare în majoritatea cazurilor. Dar acest automatism a fost generat tocmai de aceste piese scrise în prima jumătate a secolului al XIX-lea și, în special, în „perioada de mijloc" a lui Beethoven. Piese precum *Appassionata*, prin urmare, sunt printre puținele în care astfel de interpretări biografice ar putea avea un sens.

Dintr-o perspectivă istorică mai largă, trebuie remarcat modul în care tonul „elevat" al *Op. 57*, precum și al altor lucrări similare, a contribuit decisiv la crearea unei „muzici clasice" de un larg prestigiu social. Pe vremea lui Beethoven, muzica nu avea demnitatea sau locul în viața socială pe care urma să îl dobândească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Încă din 1790, Kant a așezat muzica după poezie, înțelegând că senzația este inferioară reflecției, iar pentru el muzica aparținea plăcerilor senzoriale, mai degrabă decât culturii[76]. Lucrarea lui Beethoven și maniera în care a fost interpretată în secolul al XIX-lea au fost determinante pentru această schimbare.

## Bibliografie

Almén, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

Auerbach, Erich. *Mimesis*: *The Representation of Reality in Western Literature.* Traducere de Willard R. Trask. Princeton și Oxford: Princeton University Press, 2013.

---

73 „Hier wird die Geschichte eines großen Willens geschrieben, der die bestehenden Verhältnisse verändern möchte, aber der Kampf führt nicht zur Befreiung". Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, 191.

74 Kaiser, *Beethovens 32 Klaviersonaten*, 420.

75 Schiff, *Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung*, 60. Facsimil al autografului, Leipzig 1970. Originalul se află la Paris, la Bibliothèque Nationale. În legendă, Meyer face aluzie la ceea ce Schiff explică pe pagina următoare: „Komponierte Stille am Ende des 3. Satzes der f-Moll *Sonate op. 53* in Form einer Fermate auf der letzten Pause. Diese Fermate findet sich nur im Autograph, sie fehlt in der Originalausgabe".

76 *Kritik der Urteilskraft* 1790, sec. 53. Citat de Kramer, *Music as Cultural Practice*, 3.

Baldick, Chris. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2008.
Barth, George. *The Pianist as Orator. Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*. Ithaca și Londra: Cornell University Press, 1992.
Beghin, Tom și Sander M. Goldberg, ed. *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Chicago și Londra: University of Chicago Press, 2007.
Bekker, Paul. *Beethoven*. Leipzig: Schuster & Loeffler, 1911.
Brion, Marcel. *Vienne au temps de Mozart et de Schubert*. Paris: Tallandier, 2015.
Brisson, Élisabeth. *Le sacre du musicien. La référence à l'Antiquité chez Beethoven*. Paris: CNRS Éditions, 2002.
Burton, Gideon O. „Silva Rhetoricae”, 2006 (rhetoric.byu.edu, accesat în octombrie 2023).
Comini, Alessandra. „Whence, Why, and Whither the Scowl?”. În *Beethoven and His World*, editat de Scott Burnham și Michael P. Steinberg. Princeton și Oxford: Princeton University Press, 2000.
Frohlich, Martha. *Beethoven's „Appassionata” Sonata*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
Grimalt, Joan. *Gustav Mahler's Wunderhorn Orchestral Songs: A Topical Analysis and a Semiotic Square.* Unpublished PhD. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
Grimalt, Joan. *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer, 2020.
Grimalt, Joan. „A Humorous Narrative Archetype in the Music of the Viennese Classics as a Subversive Device”. În *Music as Cultural Heritage and Novelty*, editat de Oana Andreica, 161-176. Cham: Springer, 2022.
Grimalt, Joan. „«Rhetorical» Versus «Organicist» Performances: A Pragmatic Approach”. În *Musical Topics and Musical Performance*, editat de Julian Hellaby. Londra și New York: Routledge, 2023.
Grimalt, Joan. „Traces of Metre and Prosody in Instrumental Music”. *Res Facta Nova* 24, nr. 33, 2023 (în curs de apariție).
Grimalt, Joan. „Mapping Musical Dramaturgy. Towards a Theory of Rhetorical Performance”, 2024 (Manuscris nepublicat).
Hatten, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
Hepokoski, James și Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norm, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
Hinrichsen, Hans-Joachim. *Beethoven. Die Klaviersonaten*. Kassel, Basel, Londra, New York, Praga: Bärenreiter, 2020.
Kaiser, Joachim. *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*. Frankfurt pe Main: Fischer, 1979.
Kinderman, William. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990.
Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1995.
McClelland, Clive. *Tempesta*. *Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham, Maryland etc.: Lexington Books, 2017.
Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000.
Ratz, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Viena: Universal Edition, 1973.
Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven și London: Yale University Press, 2002.
Rosen, Charles. *The Classical Style.* New York: Norton, 1997.
Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
Schiff, András. *Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung. „Für jeden Ton die Sprache finden…". András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer*. Bonn: Beethoven-Haus, 2007.
Schindler, Anton. *Biographie von Ludwig van Beethoven* (1840). Leipzig: Reclam Verlag, 1988.
Sisman, Elaine. „Pathos and the *Pathétique*: Rhetorical Stance in Beethoven's C-minor Sonata, op. 13”. *Beethoven Forum* III (1994): 81-105.
Stanley, Glenn. „Genre Aesthetics and Function: Beethoven's Piano Sonatas in Their Cultural Context”. *Beethoven Forum* 6 (1997): 1-29.
Stanley, Glenn. „Voices and their Rhythms in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata op. 109: Some Thoughts on the Performance and Analysis of a Late-Style Work”. În *Beethoven and his World*, editat de Burnham și Steinberg. Princeton: Princeton University Press, 2000.
Swafford, Jan. *Beethoven. Anguish and Triumph. A Biography.* Boston și New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
Tovey, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Londra: Associated Board of Royal Schools of Music, 1931.

Uhde, Jürgen. *Beethovens Klaviermusik* 3. Leipzig: Reclam, 1980.

*Tradus din engleză de Marcella Magda*